



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC-SP

Lucas Carlini Lespier

Poéticas do encontro nos coletivos audiovisuais em São Paulo:
estudos a partir do documentário *O muro da vergonha* (2014)

Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica
Orientação: Prof.^a Dr.^a Christine Pires Nelson de Mello

São Paulo
2017

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Lucas Carlini Lespier

**Poéticas do encontro nos coletivos audiovisuais em São Paulo:
estudos a partir do documentário *O muro da vergonha* (2014)**

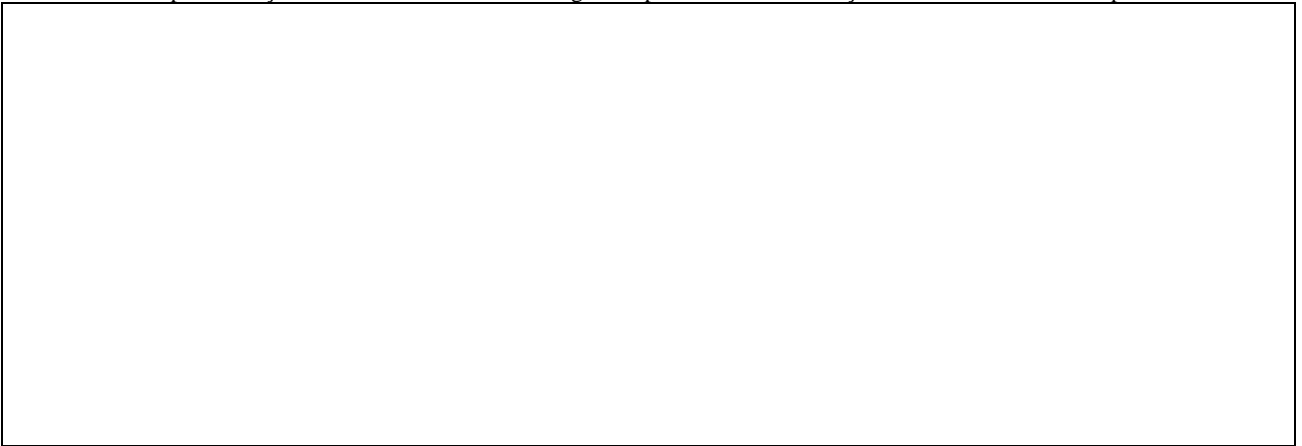
Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação nos Processos Comunicacionais, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Christine Pires Nelson de Mello.

São Paulo

2017

Ficha catalográfica

Sistema para Geração Automática de Ficha Catalográfica para Teses e Dissertações com dados fornecidos pelo autor



Lucas Carlini Lespier

**Poéticas do encontro nos coletivos audiovisuais em São Paulo:
estudos a partir do documentário *O muro da vergonha* (2014)**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, área de concentração Signo e Significação nos Processos Comunicacionais.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Christine Pires Nelson de Mello – Orientadora

Prof.^a Dr.^a Cecilia Almeida Salles

Prof. Dr. Almir Almas

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais;

à minha orientadora, Christine Mello;

aos meus colegas da PUC-SP;

à Juliana, sempre a primeira leitora;

ao Coletivo Quarta Pessoa do Singular;

a todos os amigos que fiz durante este percurso, tanto na PUC quanto fora dela;

ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida.

RESUMO

LESPIER, Lucas Carlini. **Poéticas do encontro nos coletivos audiovisuais em São Paulo**: estudos a partir do documentário *O muro da vergonha* (2014). 2017. 113 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

Esta pesquisa analisa os processos comunicacionais e os procedimentos poéticos de documentários realizados por coletivos de produção audiovisual em São Paulo. Para isso, foi escolhido em especial o documentário *O muro da vergonha* (Moinho Vivo, Comboio e Fabcine, 2014, São Paulo, SP, 15'46", digital, cor). O contexto atual das produções audiovisuais fora dos centros tradicionais de produção é entendido situando-os historicamente dentro de um processo que se afasta do método sociológico de realização documental nos moldes definidos por Jean-Claude Bernardet (2009). Para definir o que entendemos por coletivos audiovisuais, a pesquisa situa esses grupos não como isolados no tempo, mas inseridos em um processo histórico de democratização da produção audiovisual, tomando como marco inicial, tanto histórico quanto teórico, a experiência de Suely Rolnik e Félix Guattari – retratada no livro *Cartografias do desejo* –, que, em 1982, viajaram pelo Brasil da redemocratização discutindo os rumos dos movimentos sociais. Para entender a criação coletiva dentro desses grupos usaremos a teoria de Cecilia Almeida Salles (1998) que analisa os processos de criação em redes e nos basearemos na abordagem das extremidades de Christine Mello (2008) para uma aproximação das obras pelos seus procedimentos poéticos, por entendermos que esta produção audiovisual acontece no signo das extremidades. Os objetivos desta pesquisa consistem em, a partir da compreensão do contexto das poéticas do encontro, construir um caminho de leitura para *O muro da vergonha* e seus processos comunicacionais, levando em conta seus processos criativos coletivos. Esta leitura busca compreender de que modo aquilo que denominamos poéticas do encontro, que reconhecemos em suas relações disruptivas no que se refere a ação política e às narrativas audiovisuais clássicas.

Palavras-chave: Vídeo; Audiovisual; Documentário; Vídeo popular; Coletivos audiovisuais; Midiativismo; Micropolítica.

ABSTRACT

LESPIER, Lucas Carlini. **Poetics of meeting in the audiovisual collectives in São Paulo**: study starting from the documentary *O muro da vergonha*(2014). 2017. 113 p. Dissertation (Master in Communication and Semiotics) – Postgraduate Program in Communication and Semiotics, Pontifical Catholic University of São Paulo, São Paulo, 2017.

This research analyzes the communication process and poetic procedures of documentaries made by audiovisual production collectives in São Paulo. With this purpose, the documentaries *O muro da vergonha* (Moinho Vivo, Comboio e Fabcine, 2014, São Paulo, SP, 15'46", digital, color) was chosen. The context of the audiovisual production outside the traditional centers of production is historically placed on a process that moves it away from the sociological method of documentary realization as defined by Jean-Claude Bernardet (2009). To define what we understand by audiovisual collectives this research place them not isolated in history, but inserted in a historical process of democratization of the audiovisual production, with the starting point in the experience from Suely Rolnik and Félix Guattari – portrayed in the book *Cartografias do desejo* – that in 1982 traveled the just redemocratized Brazil, talking about the directions of the social movements. To understand the collective creation inside thous groups we will use the theory from Cecilia Almeida Salles (1998) that analyzes the process of network creation and we will base in the approach of the extremities from Christine Mello (2008) to approach the works by their poetic procedures, understanding that this audiovisual production happens in the extremities sign. The objectives of this research consist in build a path of reading for *O muro da vergonha* and its communicational process, minding the the collective creative process. This research seeks to understand what we name here poetics of meeting, that we recognize in its disruptive relations regarding political action and classical audiovisual narratives.

Keywords: Video; Audiovisual; Popular video; Audiovisual collectives; Mediaiativism; Micropolitics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: COLETIVOS AUDIOVISUAIS: CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS.....	18
1.1 Anos 1980 e as micropolíticas do VHS.....	23
1.1.1 Vídeo popular.....	25
1.1.2 Produtoras independentes: micropolíticas do vídeo.....	29
1.2 Anos 1990: a TV em outro lugar.....	34
1.3 Anos 2000: a retomada do cinema pelo ativismo urbano.....	39
1.3.1 Coletivos de ativismo urbano.....	42
1.4 O vídeo ao vivo transmitido pela internet: historiadores do imediato.....	46
1.5 Cartografar coletivos: a busca por uma política de subjetivação.....	49
CAPÍTULO 2: POÉTICAS DO ENCONTRO NO DOCUMENTÁRIO <i>O MURO DA VERGONHA</i> (2014).....	54
2.1 Apresentação dos coletivos: Comboio, Moinho Vivo e Fabcine.....	55
2.2 O documentário <i>O muro da vergonha</i>	62
2.3 As redes da criação em <i>O muro da vergonha</i>	63
2.4 Aproximações críticas: leitura das extremidades.....	66
CAPÍTULO 3: O DOCUMENTÁRIO EM ENCONTRO COM O MUNDO.....	77
3.1 A relação realizador e contexto: acontecimentos poéticos.....	78
3.2 Pensando o documentário brasileiro.....	80
3.3 Redes audiovisuais e produção de subjetividade.....	85
3.4 <i>O muro da vergonha</i> nas extremidades do documentário.....	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
Encontro: conclusões em processo.....	91
REFERÊNCIAS.....	93
ANEXOS.....	99
Anexo I.....	99
Anexo II.....	100
Anexo III.....	111

INTRODUÇÃO

A minha relação com coletivos começou perto do término da graduação em História, na Universidade de São Paulo. Talvez um caminho não muito tradicional, mas com muitos acontecimentos que sempre apontavam para um mesmo local. Sempre tive interesse no audiovisual, mas minha primeira interação com essa área aconteceu durante uma pesquisa para um documentário na faculdade. Logo me tornei editor e comecei a estudar o audiovisual com mais profundidade. Nesse período, comecei a cursar Comunicação em Mídias na PUC-SP, curso que não cheguei a concluir.

Ainda no período da graduação, passei por uma fase de questionamento das políticas institucionais, já afastado do movimento estudantil que acontecia na faculdade. Os coletivos apareceram em minha vida coincidentemente durante esse processo de afastamento, que havia criado um buraco na minha rotina de envolvimento político. Foi quando tomei conhecimento da formação dos coletivos que estavam aparecendo no centro da cidade de São Paulo.

A primeira reunião que presenciei foi uma do coletivo Baixo Centro, na Casa de Cultura Digital (CCD), localizada no bairro da Barra Funda, onde começava a organização da primeira Festa Junina do Minhocão. Eles precisavam produzir um vídeo para a campanha de financiamento coletivo no *site* Catarse, e então eu, já experiente com produção audiovisual, me ofereci para realizar a tarefa. Logo no dia seguinte dessa reunião, voltei à CCD com os equipamentos de filmagem, e a partir daí meu envolvimento com os coletivos começou. Essa experiência teve para mim, muito mais do que uma grande função prática, um valor simbólico, pois voltei a me engajar em causas políticas, ao mesmo tempo que produzia vídeos.

O estreitamento da relação entre os coletivos e minha produção audiovisual viria logo em seguida, no trabalho como editor, já que tinha experiência com documentário, inclusive participando de festivais com longas-metragens. Experiência essa que possibilitou a oportunidade de dirigir meu primeiro longa-metragem, o documentário *Pinheirinho um ano depois*, já com interesse em processos coletivos. O projeto consistia em passar um ano com moradores despejados da comunidade do Pinheirinho na cidade de São José dos Campos, SP. Meu interesse como diretor se debruçava sobre as relações entre o realizador e o retratado, algo que se manteria como foco em todos os meus futuros trabalhos.

Durante as gravações, foi formado o Coletivo Abuela, que lançaria o longa-metragem sobre o Pinheirinho. O contato com coletivos continuou durante as exibições do documentário, pois

fomos convidados, por diversos exibidores, a projetar o filme e participar de diversos debates nesses eventos.

Nesse mesmo processo, tive oportunidade de ministrar oficinas de documentário na zona sul de São Paulo, onde conheci mais alguns coletivos de produção. Também pude trabalhar com o coletivo TV DOC, momento no qual a ideia da pesquisa começou a tomar forma.

Foi nesse período que cheguei ao Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, iniciando o mestrado. A pesquisa teve início com o objetivo de investigar a produção coletiva de documentários na cidade de São Paulo. Porém, além do interesse pelo tema, o projeto de pesquisa mostrava certa falta de direção, a sensação de que a importância desses coletivos vinha permeada por uma dificuldade de expressar os motivos. O desejo inicial de mapear os documentários produzidos logo foi substituído pelo interesse em suas poéticas, em entender quais eram as diferenças nos processos de produção que geravam os diferentes produtos audiovisuais. O contato com o livro *Extremidades do vídeo*, de Christine Mello, abriu caminho para a inserção, na pesquisa, de teorias oriundas do mundo da comunicação e da arte que se distanciavam de formatações clássicas do cinema, o que foi central para o encaminhamento desta pesquisa.

Já inserido no programa de pós-graduação, em maio de 2016 fui convidado a participar da curadoria do primeiro Encontro de Audiovisual Periférico, na II Feira de Literatura Independente, Marginal e Periférica. Trabalhando junto à Spcine (empresa de cinema e audiovisual de São Paulo), tive a oportunidade de selecionar um panorama de filmes periféricos, assim como listar os coletivos de São Paulo, visando revelar a importância desse tipo de produção. O Encontro aconteceu no momento em que a instituição começava a lançar o Circuito Spcine, salas públicas e gratuitas de cinema nas periferias, e a desenvolver projetos de formação e divulgação voltados à periferia, à produção independente de maneira geral e à expansão dos limites do audiovisual na cidade de São Paulo.

Esta pesquisa teve início no primeiro semestre de 2016 e se concretiza no final de 2017. Destaco aqui esses períodos inicial e final, pois os cenários completamente diferentes nos quais eles estão inseridos tornam-nos extremamente relevantes. Em 2016, o processo político que vinha se desenrolando culmina no impeachment da presidente Dilma Rousseff e na chegada de um novo (velho) projeto de país ao poder por meio deste golpe¹. Em 2017, essas mudanças políticas chegam mais diretamente à cidade de São Paulo com a gestão do novo prefeito, João Doria. Mudamos do avanço da Spcine e do cinema popular, do surgimento do circuito público de cinema com as salas

¹ Não pretendo discutir o assunto, mas apenas apresentar o contexto da pesquisa. Para uma discussão mais aprofundada, indicamos: JINKINGS, Ivana; DORIA, Kim; CLETO, Murilo. (Org.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise. São Paulo: Boitempo, 2016.

instaladas nos CEUs, para o congelamento das políticas públicas de cultura com o corte de verba realizado pela Secretaria Municipal de Cultura. Nesse contexto, muitas das atenções se voltam novamente para a macropolítica em detrimento da discussão micropolítica e molecular sobre a qual se foca este trabalho. A proposta de discussão estética desta pesquisa se vê deslocada em um contexto de ataque à cultura. Não digo isso apenas do ponto de vista micropolítico, mas também em relação ao discurso de ódio, à negação aos especialistas e à volta de crenças e opiniões absolutas. O Brasil se alinha a esse contexto em que crescem novamente uma cultura de ódio e de procura por culpados e, em casos específicos, projetos fascistas, aumento de grupos nazistas e até mesmo grupos que defendem que a Terra é plana². Raquel Rolnik descreve de maneira precisa esse momento:

[...] conectará a subjetividade a narrativas que tenham como personagem principal um bode expiatório que lhe sirva de tela para a projeção de seu mal-estar transformado em ódio e ressentimento. E o personagem demonizado pode ser uma pessoa, um povo, uma cor de pele, uma classe social, um tipo de sexualidade, uma ideologia, um partido, um presidente e outros tantos. Isso pode levar a ações extremamente agressivas, cujo poder de contágio tende a criar as condições para o surgimento de uma massa fascista. O que visa a micropolítica reativa em suas duas versões é, pois, à conservação do *status quo*. Seu efeito é a diminuição da potência do vivo – uma espécie de anemia vital. (ROLNIK, 2017, p. 21)

Diante desse novo contexto, talvez esta pesquisa encontre sua relevância ao buscar narrativas que se oponham à hegemônica:

Do ponto de vista político. A mídia – principal dispositivo de seu poder – contrói uma narrativa que amplifica e agrava a realidade da crise e, paralelamente, cria o personagem do bode-expiatório, protagonizado pelos políticos que se quer expulsar da cena. Veiculada dia após dia, tal narrativa intensifica o fantasma do perigo de desagregação iminente fabulado por uma subjetividade reduzida ao sujeito – sucumbida ao medo, ela está pronta para se agarrar ao bode-expiatório como sua única saída. A construção de tais narrativas midiáticas é uma das principais operações da estratégia micropolítica de tomada de poder pelo capitalismo globalitário. (ROLNIK, 2017, p. 23)

O contexto específico do documentário *O muro da vergonha* – principal objeto de estudo desta pesquisa – também se altera, ou pelo menos continua seu processo de maneira aguda. Perto do fim desta pesquisa, em julho de 2017, o jornal *Folha de S.Paulo* colocou em sua capa uma foto da Favela do Moinho³, local sobre o qual o documentário se debruça, indicando uma matéria com o título “Doria quer fim de favela fonte da cracolândia”⁴. A matéria do jornal usa o “fantasma” da cracolândia para defender o projeto da prefeitura de retirar a Favela dali. Sem nenhuma prova, a

² Disponível em: <<https://g1.globo.com/ciencia-e-saude/noticia/quem-sao-e-o-que-pensam-os-brasileiros-que-acreditam-que-a-terra-e-plana.ghtml>>. Acesso em: 15 set. 2017

³ Discutiremos e apresentaremos com mais detalhes a situação e as repercussões do caso na Favela do Moinho. Para uma apresentação técnica e aspectos jurídicos de todo o processo, sugerimos a seguinte matéria disponível em: <<http://gentrificacao.reporterbrasil.org.br/haddad-e-alcmin-juntos-para-riscar-do-mapa-favela-do-moinho/index.html>>. Acesso em: 15 set. 2017.

⁴ *Folha de S.Paulo*, 4 jul. 2017, Caderno B1.

acusação⁵ dá continuidade ao projeto de “limpar” o centro da cidade para construtoras e empresas. O documentário *O muro da vergonha* mostra a derrubada pela população, no final de 2014, de um muro que, além de impedir que a comunidade se expandisse, trazia vários riscos à segurança dos moradores. Essa nova tentativa de acabar com a comunidade em 2017 mostra que o processo retratado nunca teve um fim.

O signo do muro é algo que parece ter uma relação forte com o período que vivemos. No mesmo mês de julho, a revista *seLecT*, com o tema extremismo, apresentou um texto de Giselle Beiguelman, no qual, através da obra de diversos artistas, apresenta o que se chama de *A era dos muros*. A autora apresenta o fenômeno do crescimento de muros políticos pelo mundo, enquanto “ntre 1991 e 2001, apenas sete foram construídos e anunciava-se uma tendência que parecia irreversível com a globalização”. (BEIGUELMAN, 2017, p. 48). Os muros não apenas crescem em número, mas se formam nessa reação à globalização, no anúncio de um novo contexto depois dos atentados às torres gêmeas nos EUA: “Contudo, depois de 11 de setembro de 2001, nota-se uma crescente retomada da política de criação de barreiras, com a construção de 28 muros, chegando em 2010 com cerca de 50”. (BEIGUELMAN, 2017, p. 48)

Temos, nessa abordagem, o signo do muro como descritivo de um novo período. “Um levantamento de 2015 aponta a existência de barreiras e muros em 65 países”. (BEIGUELMAN, 2017, p. 44), sejam eles muros construídos por governos democráticos, que buscam transformar fronteiras ideológicas e políticas em fronteiras reais, sejam muros que se tornam monumentos à segregação:

[...] a construção de muros, depois de 2001, passou a tornar-se uma realização de governos democráticos, como as cercas colocadas pela Espanha em Ceuta e Melilla, o muro da Cisjordânia, construído pelo governo israelense (hoje com 800 quilômetros), e a extensão para 930 quilômetros da barreira entre os Estados Unidos e o México. Esse último muro, aliás, foi um dos destaques da campanha de Donald Trump. (BEIGUELMAN, 2017, p. 48)

Vejo-me em um contexto muito menos otimista sobre a produção audiovisual do que no início desta pesquisa, não só em relação à política pública, mas principalmente pela mudança nas subjetividades e na maneira de se comunicar sobre o mundo. Penso que tentar entender esses processos de comunicação das extremidades seja ainda mais importante em um mundo de pós-verdade e fatos alternativos, mas o fato que tenho como certo é que todos os rumos desta pesquisa foram fortemente influenciados pelos acontecimentos do período turbulento em que foi escrita.

⁵ Na matéria da *Folha de S.Paulo*, assim como na declaração da Prefeitura, não se apresentam provas. O que agrava ainda mais a situação é o fato de haver, no mesmo período, matérias como “Escuta revela envolvimento de policial do Denarc com traficante da Cracolândia”, divulgada pelo portal g1 no dia 3 de julho, um dia antes da matéria da *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/escuta-revela-envolvimento-de-policial-do-denarc-com-trafficante-da-cracolandia.ghtml>. Acesso em: 3 jul. 2017.



Figuras 1 a 3: Montagem com *frames* do vídeo: Kassab dá nota dez à implosão de prédio que ficou em pé! - Folha.com (Fonte: TV Folha)⁶



Figura 4: Captura de tela busca Google pelo termo "o muro da vergonha"(Fonte: Google)⁷



Figura 5: *Frame* do vídeo: Kassab dá nota dez à implosão de prédio que ficou em pé! - Folha.com (Fonte: TV Folha)⁸

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RSttrHpe6Hg&t=27s>>. Acesso em: 5 out. 2017.

⁷ Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=o+muro+da+vergonha&rlz=1C5ACMJ_enBR521BR524&oq=o+muro+da+vergonha&aqs=chrome..69i57j0l5.4111j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Acesso em: 5 out. 2017.

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RSttrHpe6Hg&t=27s>>. Acesso em: 5 out. 2017.



Figura 11: Imagem da matéria Ação anti-droga da PM em favela do centro de SP mata rapaz de 19 anos. (Fonte:Folhapress)⁹

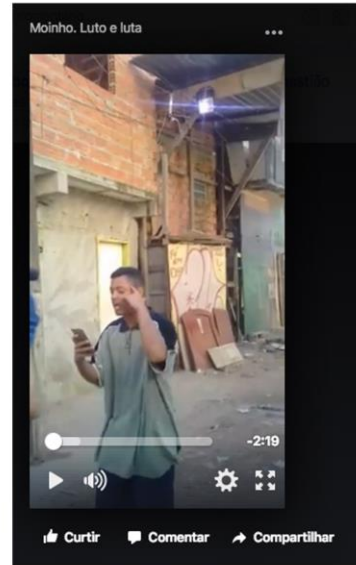


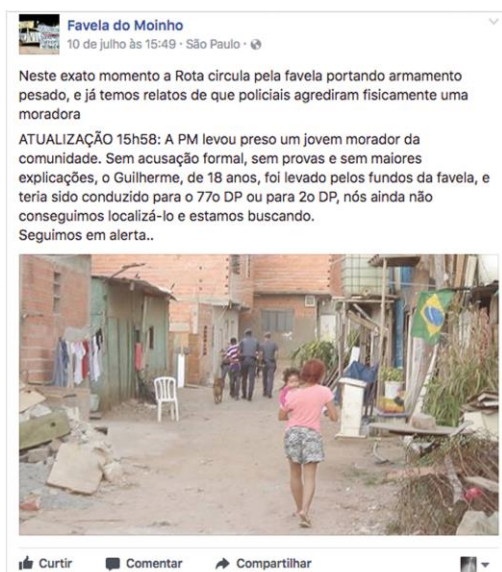
Figura 12: Captura de tela da página Favela do Moinho no site Facebook (Fonte: Facebook)¹⁰



Figura 13: Imagem da matéria Ação anti-droga da PM em favela do centro de SP mata rapaz de 19 anos. (Fonte:Folhapress)¹¹



Figura 14: Imagem da matéria Ação anti-droga da PM em favela do centro de SP mata rapaz de 19 anos. (Fonte:Folhapress)¹²



Figuras 15 e 16: Captura de tela da página Favela do Moinho no site Facebook (Fonte: Facebook)¹³

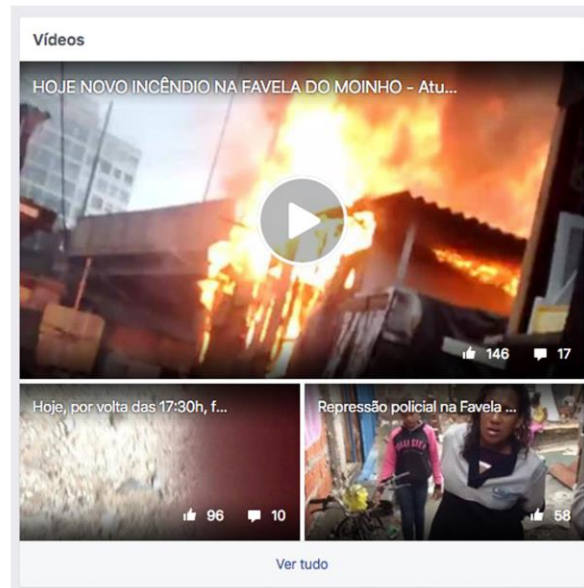
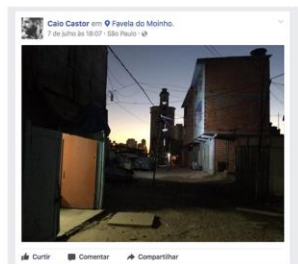
⁹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/06/1896405-troca-de-tiros-na-favela-do-moinho-deixa-um-baleado-e-para-trens-em-sp.shtml>>. Acesso em: 5 out. 2017.

¹⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/moinhoesiste/>. Acesso em: 31 jul. 2017.

¹¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/06/1896405-troca-de-tiros-na-favela-do-moinho-deixa-um-baleado-e-para-trens-em-sp.shtml>>. Acesso em: 5 out. 2017.

¹² Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/06/1896405-troca-de-tiros-na-favela-do-moinho-deixa-um-baleado-e-para-trens-em-sp.shtml>>. Acesso em: 5 out. 2017.

¹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/moinhoesiste/>. Acesso em: 31 jul. 2017.



Figuras 17 a 20: Captura de tela da página Favela do Moinho no site Facebook (Fonte: Facebook)¹⁴

¹⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/moinhoresiste/>>. Acesso em: 31 jul. 2017.



Figura 21: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

CAPÍTULO 1: COLETIVOS AUDIOVISUAIS: CARTOGRAFIAS POSSÍVEIS

Pensem que estamos em crise, pensem nas ameaças fascistas. Em suma, pensem como nós pensamos! Vocês dizem às vezes coisas maravilhosas, mas frequentemente vocês caem na confusão, na banalidade, na obscenidade gratuita, não estética. Recomponham-se, sejam aquilo que, no fundo, vocês nunca deixaram de ser: crianças levadas!
Milhões e milhões de Alices no ar (GUATTARI, 1985, p. 61)

O processo histórico que envolve a formação dos coletivos audiovisuais em São Paulo diz respeito a um período circunscrito a partir dos anos 1980, com o Brasil saindo da ditadura militar e iniciando um processo de redemocratização do País¹⁵. Tratamos, nesta pesquisa, de organizações e grupos que têm seu trabalho focado na produção coletiva de obras audiovisuais, os chamados coletivos audiovisuais. Não propomos um mapeamento total que esgote os coletivos e suas ações, mas um estudo desses grupos e suas produções em suas relações com o documentário. Escolhemos traçar o histórico desses movimentos coletivos a partir da redemocratização do Brasil nos anos

¹⁵ Redemocratização remete ao processo conturbado de restauração da democracia e do estado de direito após o fim da ditadura militar que imperou no Brasil a partir de 1964. Com o fim do regime militar, seguiu-se uma eleição indireta e a renúncia de um presidente. O general João Baptista Figueiredo, que esteve no poder entre 1979 e 1985, desde que assumiu já apontava para a transição para a democracia, em um momento em que o governo militar se via enfraquecido em razão da perda do apoio de setores que formavam sua base de sustentação e do aumento da força dos movimentos sociais: “Em 1978, não havia mais guerrilha, mas a luta civil pela redemocratização se ampliava, isolando o governo. Estudantes, intelectuais, profissionais liberais, enfim, a nata da classe média que, supunha-se, deveria apoiar o regime já tinha rompido com o governo. [...] No começo de 1978, os movimentos sociais de bairro, ainda discretos, já davam sinais de politização crescente, mas ainda não tinham ocupado a praça pública, o que fariam em breve”. (NAPOLITANO, 2014, p. 292). O processo de abertura política possibilitou o surgimento do movimento pelas Diretas Já, que ganhou as ruas em 1983: “As Diretas Já conseguiram agregar os movimentos sindical, estudantil e os movimentos sociais em geral, abrindo caminho para outras transformações. Especialmente para os sindicatos”. (INTERVOZES, 2006, p. 35). Em 1984, o movimento já tinha apoio de parte da mídia, o que apontava para o fim do seu apoio da sociedade civil à ditadura: “Em 1984 o movimento pelas Diretas Já tomou as ruas das principais cidades do país e teve ampla cobertura da mídia, que exerceu forte influência junto à opinião pública a favor dessa reivindicação”. (ABREU, 2006, p. 82). Esse foi um movimento organizado, pacífico, apoiado por intelectuais, artistas e políticos ligados à esquerda, que clamava pelo direito do povo eleger seu presidente, pois, desde 1961, com a eleição de Jânio Quadros, isso não ocorria. Nas principais cidades brasileiras, comícios organizados levavam milhares de pessoas às ruas. No dia 25 de abril de 1984, a Câmara dos Deputados votou a Emenda Dante de Oliveira, que pedia o voto direto para a presidência, ainda em meio ao regime de exceção. (*Folha de S.Paulo*, 25 abr. 1984). O País acompanhou a derrota da emenda com uma enorme frustração (*Folha de S.Paulo*, 26 abr. 1984). A eleição para o primeiro presidente civil, então, seria feita pelos congressistas. O partido que representava o regime militar apresentou como candidato Paulo Maluf, e o partido de oposição, então chamado MDB (Movimento Democrático Brasileiro), apresentou o mineiro Tancredo Neves, que venceu a votação, mas faleceu antes de assumir o cargo. Quem assumiu a presidência foi José Sarney, que havia trocado no ano anterior o PDS pelo MDB. Quando José Sarney assumiu o País, sendo presidente de 1985 a 1989, o Brasil encontrava-se com sérios problemas sociais e econômicos. A inflação galopante dilacerava os salários e estimulava a especulação financeira, causando uma estagnação na indústria e um alto índice de desemprego. O início do governo do primeiro presidente civil, depois do golpe militar, foi um tanto traumático, até porque, depois de tantos anos de esforço, a oposição brasileira acabara colocando na presidência, ironicamente, um político cuja história sempre corra ao lado do regime vigente. Em 1989, o Brasil volta a eleger um presidente pelo voto direto, Fernando Collor de Mello, que governa o País de 1990 até sua renúncia da presidência, em 29 de dezembro de 1992. (*Folha de S.Paulo*, 30 dez. 1992).

1980. O audiovisual no País já apresentava algumas ações fora do grande cinema e da televisão que precedem os anos 1980, mas acreditamos que naquele momento se torna possível observar o processo histórico da sua democratização em conjunto com a redemocratização do País.

É também nesse período que observamos a experiência de Félix Guattari¹⁶ e Suely Rolnik¹⁷ registrada no livro *Cartografias do desejo*, lançado em 1986. O livro é fruto de uma “movimentada agenda de atividades, entre agosto e setembro de 1982 em cinco estados” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p.16), que incluía dez compromissos na cidade de São Paulo. Eles se encontraram com diversos grupos políticos para palestras, debates e discussões de trabalho. O livro é um retrato desse processo, refletindo uma criação coletiva dentro dessa experiência. Segundo Rolnik, “Este livro expõe esse movimento de elaboração coletiva, o diálogo entre esse processo e Guattari e através de Guattari”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 16)

Temos no Brasil, neste momento, mudanças nas ações da esquerda. As lutas em larga escala, como as contra a ditadura militar, abrem-se para ações pontuais. O interesse por ações culturais, de maneira geral, e a ação política se abrem ao campo micropolítico. Guattari coloca a situação do Brasil recém-democratizado como uma experiência análoga à que havia vivido na Europa:

Articular macro e micropolítica, tanto teórica, quanto pragmaticamente, de modo a tornar indissociáveis as dinâmicas das forças de resistência de criação que então se ativaram na construção de novos contornos da realidade. Este era um dos desafios maiores daquelas décadas pós-desencanto com as experiências do socialismo real. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 10)

Rolnik aponta para essa necessidade de transformação do militantismo do período entre 1960 e 1980: “Falou-se da importância de articular as lutas em larga escala, mas também e, sobretudo, da necessidade de inventar maneiras de articular os movimentos que não passassem pela forma Estado/partido/sindicato; falou-se de identidade e de individualidade”. (GUATTARI;

¹⁶ Félix Guattari (1930-1992), filósofo francês, atuou na clínica, na política e na teoria. A relação entre os três universos é essencial para a composição de sua obra, através da qual adquiriu consistência filosófica, seja em suas criações individuais, seja junto a Deleuze. Pode-se dizer que o legado dessa tripla confluência constitui um dos principais ingredientes das práticas de experimentação na fronteira entre o estético e o político que vem proliferando pelo planeta desde meados dos anos 1990. Como ativista, Guattari captava as ondas dos movimentos sociais e políticos com potencial criador, antes mesmo que eclodissem, e frequentemente nelas mergulhava – o anarquismo, o trotskismo, o PC (do qual foi expulso em 1956), Maio de 68 (foi do grupo 22 Mars), as Rádios Livres, a Autonomia italiana, o Solidariedade polonês, o PT brasileiro, a ecologia. Como clínico, muito cedo foi atraído pelo trabalho com a psicose, através da Psicoterapia Institucional.

¹⁷ Suely Rolnik (1948), brasileira, é psicanalista, ensaísta e Professora Titular da Pós-Graduação de Psicologia Clínica da PUC-SP, na qual coordena o Núcleo de Estudos da Subjetividade. Após prisão pela ditadura militar em 1970, exilou-se em Paris por dez anos, onde, além da formação psicanalítica, diplomou-se em Filosofia, Ciências Sociais e Psicologia. É dessa época o início de sua relação com Deleuze e Guattari, tendo traduzido parte de sua obra para o português, como *Mil platôs* (vol. III e IV), participado com Guattari da clínica de La Borde e dos movimentos que agitaram a psiquiatria nos anos 1970. Data igualmente desse período sua amizade com Lygia Clark, cuja última obra, *Estruturação do self*, foi tema de sua tese na França (1978). O tema principal de Rolnik são as políticas de subjetivação na atualidade, tratadas de um ponto de vista transdisciplinar, concentrando-se nos últimos anos na arte contemporânea em sua interface com a política e a clínica. Tem transitado entre o Brasil, a Europa e os EUA. Chamamos a atenção aqui para sua curadoria na revista canadense *Parachute* (n. 116, Canadá, 2004), na qual faz uma vez uma leitura da cidade de São Paulo pelos seus coletivos.

ROLNIK, 1986, p. 10). Os movimentos de esquerda também se abriam de maneira definitiva a outras questões sociais: “falou-se enfim da falência da conjugalidade burguesa, do florescimento do feminismo e do movimento gay, mas também de uma nova suavidade que parecia insinuar-se na política das relações amorosas”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 10). Aparece na apresentação de Rolnik o surgimento de temas que hoje são centrais para diversos grupos.

Vemos um momento em que o militantismo clássico passa a se rever em relação à proposição micropolítica de Guattari. “O que talvez nos faça avançar mais em relação a essa antinomia é a ideia de que, de qualquer maneira, a dimensão política deriva para uma dimensão micropolítica e analítica, a qual é fundamentalmente inapreensível em termos de militância”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 352). A ação de esquerda clássica, baseada em grandes instituições e posições comuns em todo o planeta voltadas à esquerda, parece não caber mais. A visão de algo eterno, que pouco muda, e que resiste ao processo histórico, não cabe na visão que entende movimentos como processos que se dão na busca por linhas de fuga.

Guattari aponta para a estrutura do militantismo típico dos sindicatos e partidos que precederam esse momento: “o que é dramático no militantismo é o fato de ele ter uma função religiosa, uma função de eternidade”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 353). É preciso assumir finitude, colocar-se sob a influência do processo histórico. História essa que, nas palavras de Guattari, “varrerá todas as concepções, todas as referências ideológicas, teóricas, organizacionais que ela mesma criou”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 353). Cabe aqui dizer que nada tem de pejorativo entender a finitude das militâncias.

No entanto, esse problema é próprio de todo empreendimento humano, seja qual for sua natureza (política ou estética): constatar que se trata de uma sequência, de um processo e que essa limitação não diminui sua importância, mas, ao contrário, ela o valoriza. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 353)

Este período em que os movimentos se voltam para a micropolítica se dá como uma ressignificação da militância política, e o rumo para o militantismo como linha de fuga. “A própria existência reemerge em sua singularidade. Essa é a dimensão – eu diria a linha de fuga – da micropolítica fora do campo do militantismo”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 352). A proposta de Guattari, posterior à decepção com o socialismo real, opõe-se à eternidade das ideologias políticas das décadas anteriores.

Os grupos que criamos para militar, para mudar a vida, vão necessariamente falir – é exatamente isso que permite o caráter processual do empreendimento, seu caráter de criatividade, de engendramento de novos universos, de engendramentos de rizomas de toda natureza. Esse é o exemplo de temática que foi se tornando mais precisa no decorrer de nossos encontros. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 353)

Iniciamos o estudo desse processo histórico pela experiência de Guattari e Rolnik por acreditar que ela traz não apenas um marco histórico, mas também um marco teórico para a

introdução da linha de pensamento que seguimos. É relevante não só como registro ou comentário sobre esse momento histórico, mas também por ter sido muito discutido durante o período de formação dos movimentos do vídeo popular. “O próprio livro, lançado em 1986, funcionou como importante referência para certos movimentos das décadas de 1980 e 1990, durante as quais teve seis reedições”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 11). Podemos dizer que a abertura à micropolítica abre caminho para o audiovisual como nova possibilidade de ação política, pela sua possibilidade de ação na formação da subjetividade. E, posteriormente, abre a porta para a discussão estética desse vídeo para além de seu uso puramente instrumental.

Seguindo essa linha de pensamento, partimos para a contextualização dos coletivos no processo histórico do audiovisual no Brasil. Para isso, apresentamos um panorama histórico sobre os coletivos audiovisuais em São Paulo surgidos entre os anos 1980 e 2010, focando em suas contribuições para a ressignificação do documentário hoje. Temos o objetivo de, mesmo mantendo o foco nas questões relacionadas ao documentário, não isolar essa produção audiovisual das políticas dos coletivos em uma discussão puramente de linguagem, mas abranger um campo no qual o audiovisual se associa à ação política, investigar como a linguagem do documentário se amplia a partir de suas relações com o campo da micropolítica, inserindo-o na realidade dos coletivos de São Paulo. Tratamos, então, este realizar audiovisual como algo não limitado ao uso de uma nova mídia, ou uma busca por uma nova linguagem, mas como algo inserido nas discussões políticas dos diferentes períodos analisados. Por fazer parte dessa realidade dos coletivos, o audiovisual se insere no processo de ressignificação da cidade, no contexto da micropolítica.

Buscamos, nas obras aqui estudadas, aquilo que afeta o dia a dia e as possibilidades sensíveis de pessoas comuns. As vidas retratadas não comportam apenas uma dimensão macropolítica, mas também micropolítica. As vivências não são atravessadas apenas por segmentos binários como classes sociais, gêneros, gerações e espacialidades. Também delas fazem parte questões subjetivas que podem ser expressas nas produções audiovisuais de coletivos.

Nesse ponto, cabe deixar mais claro o que entendemos por micropolítica. Deleuze e Guattari concebem a existência de duas políticas, quais sejam, “uma macropolítica e uma micropolítica, que não consideram da mesma forma as classes, os sexos, as pessoas, os sentimentos”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68). Sendo assim, os filósofos apontam que os dois tipos de política apresentam relações bem distintas, pois um coloca em jogo “conjuntos ou elementos bem determinados (as classes sociais, os homens e as mulheres, determinadas pessoas)”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68) e o outro concerne aos “fluxos e partículas que escapam dessas classes, desses sexos, dessas pessoas”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68)

Nessa perspectiva, a macropolítica concerne a uma “linha de segmentaridade dura ou molar”, segundo a qual “tudo parece contável e previsto, o início e o fim de um segmento, a

passagem de um segmento a outro”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 67). Segundo os autores, “nossa vida é feita assim: não apenas os grandes conjuntos molares (Estados, instituições, classes), mas as pessoas como elementos de um conjunto”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68)

A micropolítica, por sua vez, refere-se a “uma linha muito diferente da precedente, uma linha de segmentação maleável ou molecular, onde os segmentos são como *quanta* de desterritorialização”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 68). É importante perceber que, na perspectiva dos autores, “essa linha molecular mais maleável [...] não é simplesmente interior ou pessoal”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 72). Trata-se de “todo um rizoma, uma segmentaridade molecular que não se deixa sobrecodificar por um significante como máquina de recortar, nem mesmo atribuir a uma determinada figura, determinado conjunto ou determinado elemento”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 74)

É importante deixar claro que “macro” e “micro” não se estabelecem de maneira hierárquica e não se referem a um ente grande e pequeno, nem tampouco a Estado e sociedade em oposição, a coletivos ou grupos menores. Sua diferença se relaciona ao funcionamento de um mundo de estruturas projetadas fora de nós (as quais fazem parte do universo da macropolítica) e processos de subjetividade, vulneráveis ao outro (que fazem parte do universo da micropolítica). É nessa diferenciação que entendemos a mudança dos grandes grupos e organizações sindicais para os coletivos que estudamos.

Com isso, sem hierarquizar os dois tipos de políticas, acreditamos que os acontecimentos que norteiam o foco desta pesquisa não são aqueles que produzem desvios nos fluxos da macropolítica, pois não vemos no documentário que aqui estudaremos a potencialidade de quebra de estruturas molares. Buscamos encontrar na obra analisada a irrupção de acontecimentos na perspectiva da micropolítica, ou seja, capazes de provocar desvios na lógica dos fluxos moleculares.

Apresentamos, então, uma cartografia de coletivos e suas realizações buscando em um processo histórico aquilo que nos ajuda a entender o lugar dessas produções hoje. Entendemos cartografia no sentido trazido por Suely Rolnik, que aponta para a construção de caminhos mais abertos a conexões de diversas naturezas. Mais do que representar ou descrever determinada situação, a cartografia busca acompanhar processos, abrindo-se para as forças e fluxos da pesquisa (ROMAGNOLI, 2009). O cartógrafo é contaminado por sua pesquisa e pelos objetos sobre os quais se debruça. A cartografia se foca no plano onde acontecem os encontros e os agenciamentos que vão gerar novos sentidos; onde se dão as rupturas e as ressignificações.

O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorado. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor suas cartografias. Este é o critério de suas escolhas: descobrir que matérias de expressão, misturadas a quais outras, que composições de linguagem favorecem a passagem das intensidades que percorrem seu corpo no encontro com os corpos que pretende entender. (ROLNIK, 1989, p. 2)

Cartografia pressupõe um cartógrafo, um indivíduo ou grupo que a executa com suas referências e pensamentos, portanto pressupõe uma certa autoria, e não um mapeamento total ou imparcial dos elementos estudados. A cartografia traz os afetos de seu cartógrafo, um registro de seus agenciamentos para a construção do pensamento:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é antes de tudo um antropófago. (ROLNIK, 1989, p. 1)

1.1 Anos 1980 e as micropolíticas do VHS

Na virada para a década de 1980, com a chegada em larga escala da tecnologia do vídeo ao Brasil, os movimentos sociais começam a ver seu potencial para a ação política. O primeiro videocassete, aparelho capaz de reproduzir e gravar fitas VHS¹⁸, foi lançado oficialmente no Brasil pela empresa Sharp em 1982. A empresa apontava para a relevância dessa tecnologia naquele momento, afirmando que vinha superando a TV a cores em vendas e substituindo tecnologias anteriores como o Betamax, que nem chegaram a se consolidar no País. Conforme retratado pela *Folha de S.Paulo* na época:

Apostando numa pesquisa que coloca o brasileiro como o povo que mais assiste televisão no mundo e tem na TV uma de suas principais fontes de lazer, a Sharp S/A Equipamentos Eletrônicos lança dia 8 no mercado o primeiro videocassete brasileiro de uso doméstico. Segundo informou ontem o diretor comercial da empresa, Nemer Saliba, durante apresentação do produto à imprensa, a Sharp espera vender este ano 50 mil aparelhos [...]. De acordo com informações da Sharp, o videocassete alcançou, em todo o mundo, uma curva de vendagem superior inclusive ao aparelho de TV a cores. O Japão, fornecedor mundial do sistema VHS – principalmente para os Estados Unidos – produzirá este ano sete milhões de unidades. Segundo pesquisa da Sharp brasileira, o mercado japonês consome 67% do Video Home System (VHS) e 23% do sistema Betamax, patente da Sony, que utiliza um cassete um pouco menor. Nos Estados Unidos, ainda segundo a Sharp, essa proporção é maior em favor do VHS, que atualmente só é fabricado no Japão e agora no Brasil. Os demais fabricantes usam o sistema Betamax.¹⁹

Christine Mello afirma que, por mais que já existissem no Brasil desde os anos 1970, é nesse momento que o videocassete começa a se disseminar no País:

Embora o videocassete já tivesse sido incorporado desde os anos 1970 no Brasil, é por meio dessa iniciativa da Sharp que ele de fato se dissemina como equipamento doméstico nos lares brasileiros. Junto ao maior acesso ao videocassete doméstico por parte do público consumidor, há também o lançamento no mercado nacional, pela própria Sharp, das primeiras câmeras VHS de vídeo comercializadas de forma oficial no Brasil. (MELLO, 2008, p. 96)

¹⁸ Sigla para Video Home System (Sistema de Vídeo Caseiro).

¹⁹ *Folha de S.Paulo*, 26 fev. 1982. Banco de dados da *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/dinheiro_26fev1982.htm>. Acesso em: 22 jun. 2017.

O videocassete era caro para o uso caseiro, acessível apenas para pequena parcela com poder aquisitivo, conforme aponta Luiz Fernando Santoro: “o videocassete seria acessível a, no máximo, 5% dos lares – aqueles que recebem mais de dez salários mínimos mensais”. (SANTORO, 1989, p. 44). Apesar disso, os preços de produção do VHS possibilitavam a produção audiovisual para os grupos organizados e movimentos sociais. Ele era viável como aliado de ações políticas, assim como para produções independentes alternativas ao audiovisual hegemônico. Não apenas aparelhos reprodutores se tornavam mais acessíveis, como também câmeras – lançadas no Brasil ou trazidas para o País –, junto com aparelhos para edição e reprodução por meio de cópias de fitas.

No Brasil, tivemos exemplos bastante claros quando a Sharp e a Philco lançaram a partir de 1983 suas câmeras de vídeo, a QC-70 e a PVK-100, respectivamente, que já eram ultrapassadas no mercado internacional por não disporem de *view finder* eletrônico. Na época, o contrabando colocava à disposição, por praticamente metade do preço, as então modernas câmeras Panasonic PK. (SANTORO, 1989, p. 44)

Mello indica a importância não apenas de câmeras e videocassetes, mas também do barateamento de equipamentos de edição:

[...] equipamentos portáteis semiprofissionais, como o U-Matic de $\frac{3}{4}$ de polegada. Esses equipamentos, por terem um custo bem menor do que os profissionais (que são absorvidos pelo parque industrial dos conglomerados de comunicação), permitiram o acesso a novos profissionais do meio, independentes das grandes redes de comunicação. (MELLO, 2008, p. 97)

Temos, nesse contexto, no Brasil, as portas abertas para que o vídeo realize suas potências de difusão, realização e edição. A realização audiovisual se torna mais acessível tanto financeiramente quanto tecnicamente. A câmera de vídeo também permite a criação de peças audiovisuais com pequenas equipes. O som e a imagem são gravados simultaneamente e podem ser manipulados até mesmo por um único operador. O vídeo aparece como uma realidade totalmente diferente do filme 16mm do cinema e mesmo do seu equivalente caseiro, o Super 8, que necessitavam de maior conhecimento técnico, verbas maiores e praticamente inviabilizavam a cópia em escala não industrial. Abrem-se as portas não apenas para a produção, mas para a reprodução, a exibição e a distribuição. Tornam-se possíveis exposições públicas, circulação de cópias a baixo custo, permitindo um mundo de difusão do audiovisual independente que tecnologias anteriores não conseguiram criar. Nessa direção, aborda-se o cenário em que o vídeo se populariza no Brasil. A experiência com o vídeo, no início dos anos 1980, permite novas possibilidades, e os novos produtores trazem novas ideias já com a influência da televisão. Sobre esse momento, Christine Mello destaca:

A grande mudança ocorre nos anos 1980, quando passam a existir formas menos hegemônicas de produção, como as televisões locais de pequeno alcance, as TVs comunitárias e de livre acesso, que despertam o interesse dos produtores independentes em não apenas questionar o meio televisivo como também nele intervir qualitativamente. (MELLO, 2008, p. 95)

Philippe Dubois também aponta para a importância que o vídeo ganha depois dos anos 1980, período em que, segundo o autor, inicia-se uma nova fase, na qual os efeitos estéticos do vídeo passam a contaminar outras linguagens. Esses elementos têm grande importância para o entendimento das posteriores produções coletivas:

Apesar de carecermos de recuo, enfim, podemos considerar o período dos anos 80 como uma terceira grande fase histórica: a do pós-vídeo, isto é, aquela em que os efeitos (estéticos) do vídeo estão de tal modo integrados ao filme que acabam constituindo implicitamente a sua base orgânica. (DUBOIS, 2004, p. 182)

1.1.1. Vídeo popular

Em 1983, o Núcleo de Estudos de Memória Popular do ABC, junto ao Centro de Pós-Graduação do Instituto Metodista de São Paulo, organizou o curso *Vídeo como instrumento de animação cultural e intervenção social*. Os grupos reunidos no curso decidiram gravar, com câmeras VHS, o Congresso da Classe Trabalhadora (Conclat), que acabaria por fundar a Central Única dos Trabalhadores (CUT), também no ano de 1983. A gravação de várias horas do Congresso por cinco câmeras VHS resulta em um vídeo documentário de 35 minutos. (SANTORO, 1989, p. 64)

O Congresso foi realizado no antigo pavilhão da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo (SP). Assim, o vídeo popular começa a surgir sob o signo das ruínas de um projeto cinematográfico falido de 1954. O sonho do cinema industrial brasileiro dava espaço ao vídeo acontecendo em um congresso de trabalhadores. (SOTOMAIOR, 2014, p. 233)

As conversas durante o Conclat têm outro fruto importante para nossos estudos, a publicação do *Boletim VIDEOCLAT*. Posteriormente, é chamado de *Boletim do Vídeo Popular*, aparecendo como espaço para discussão do movimento do vídeo popular. Tem trinta números publicados até 1995. (SOTOMAIOR, 2014, p. 234). O primeiro número circula em agosto de 1984 com tiragem de dois mil exemplares. São distribuídos para diferentes grupos nacionais ligados à educação e a movimentos populares, além de duzentas instituições internacionais. (SANTORO, 1989, p. 66)

Em sua primeira edição, o *Boletim VIDEOCLAT* traz o seguinte texto na capa, semelhante a um manifesto sobre o vídeo popular:

Nos últimos anos, o vídeo vem se revelando importante instrumento para aqueles que atuam na área da comunicação popular, seja na produção de informações originais ou como um meio ágil para difusão de programas pré-gravados. Os meios de comunicação de massa, dado os seus compromissos de ordem política e econômica, não têm dado importância às novas necessidades de informação das classes trabalhadoras num momento histórico em que essas se organizam para protestar e reivindicar, muito menos têm-se dedicado à tarefa de mostrar as contradições do sistema político dominante, levado a cabo pelos grupos marginalizados no seu esforço para conseguir a dignidade da vida para todos. No entanto, já

é comum encontrarmos câmeras de vídeo registrando esses movimentos populares, em substituição aos sofisticados equipamentos das emissoras de TV, procurando tratar a informação sob a ótica daqueles que participam diretamente dos eventos. [...]. O boletim VIDEOCLAT surge com o objetivo de colaborar nessa tarefa de informar e estabelecer diálogo entre os grupos que trabalham nos movimentos populares, apresentando experiências significativas, informando sobre os programas produzidos, os eventos e dicas técnicas e operacionais.²⁰

As possibilidades de uso do vídeo para os movimentos sociais começam a ganhar mais espaço. Em 1984, acontece na cidade de São Bernardo do Campo, SP, o I Encontro Nacional de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular, evento no qual é fundada a Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVMP), que depois é chamada de Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). O encontro conta com grupos atuantes na área do vídeo e especialistas realizadores de oficinas de capacitação, como fotografia, câmera, sonorização, iluminação, direção de atores, roteiro, edição, metodologia de exibição e básico operacional. Além das oficinas, há também debates sobre os temas: a situação e perspectiva do vídeo nos movimentos populares, forma, conteúdo e linguagem do vídeo na comunicação popular e a distribuição de programas em vídeo. (SANTORO, 1989, p. 67). O texto apresentado no segundo *Boletim Vídeo Popular* traz uma avaliação do encontro:

A avaliação do I Encontro indica que foi inaugurado um novo estágio no trabalho daqueles que utilizam o vídeo nos movimentos populares, sobretudo evidenciando que a luta nesse campo não é isolada, que é cada vez maior o número de companheiros que, apesar de desenvolverem atividades isoladamente, segundo seus próprios projetos, terão agora espaço e oportunidade de debaterem seus acertos e fracassos, de trocarem experiências com outros grupos, que chegam às mesmas necessidades, por caminhos que muitas vezes são muito comuns. (**Boletim Vídeo Popular**, n. 2, dez. 1984, p. 1 apud SANTORO, 1989, p. 67)

Já vemos nesse momento embrionário da ação do vídeo no Brasil elementos que se mantêm relevantes. O vídeo não é pensado apenas na sua técnica e na gravação, mas também nas suas possibilidades de reprodução, distribuição e exibição. A ação política do vídeo está em todos esses diferentes momentos. Deve ser entendida como rede, levando em conta a importância de diferentes grupos produtores que, mesmo com caminhos diferentes, participam desse grande contexto de uso político do vídeo.

O pesquisador ligado ao vídeo popular Luiz Fernando Santoro, em seu livro de 1989, aponta elementos fundamentais para as discussões do vídeo popular no período e para o surgimento da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP). Desses elementos, destacamos: a luta pela democratização dos meios de comunicação; criar um contraponto à televisão brasileira altamente concentrada na mão de poucos; a omissão, pelos meios de massa, de informações consideradas críticas para os movimentos sociais; contribuições das escolas superiores de comunicação; o

²⁰ *Boletim VIDEOCLAT*, 1984. Disponível em: <<http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PCLATSP081984001.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2017.

barateamento da tecnologia de produção de VHS e a maior possibilidade de aquisição de aparelhos de videocassete durante os anos 1980; o apoio de entidades internacionais e grupos ligados à Igreja Católica (SANTORO, 1989, p. 62).

A primeira atividade da ABVP mostra sua forte relação com as greves do ABCD, em São Paulo, e também a importância dada à possibilidade de circulação que o VHS oferecia. A Associação transforma e produz, por meio da telecinagem, em VHS, uma versão do filme documentário *A luta do povo*²¹, de Renato Tapajós, que retrata as lutas dos movimentos sociais na Grande São Paulo. Realizado em 16mm, a transformação de película para vídeo visa facilitar a distribuição e a circulação do filme dentro dos movimentos sociais (SOTOMAIOR, 2014, p. 235). Gabriel Sotomaior, em sua tese de doutorado *Cinema militante, vídeo ativismo e vídeo popular*, aponta para a representatividade desse filme: “O documentário de Tapajós é bastante representativo dentro do início da ABVP, pois mostra as diferentes formas de auto-organização popular, registrando a efervescência dos movimentos sociais do período”. (SOTOMAIOR, 2014, p. 235). Por conta da relevância do trabalho de Renato Tapajós na retratação de lutas sociais, fazemos agora uma análise de sua atuação.

O filme de Tapajós é representativo, como diz Sotomaior, não apenas por retratar o período, mas também por apontar um posicionamento sobre a relação do cineasta, ou realizador audiovisual, com o proletariado. Jean-Claude Bernardet, no texto *Filmar operários* (2003), apresenta um panorama do período. Ele traz duas visões recorrentes sobre o papel e a relação do intelectual com a produção militante, e então contrapõe a elas os filmes de Renato Tapajós.

Por meio do filme *Greve*²², de 1979, Bernardet nos apresenta uma primeira visão de inspiração leninista, na qual:

[...] a consciência teórica do intelectual revolucionário se complementa ao encontrar o proletariado, sem o qual ele fica gritando no vazio; por sua vez, o proletariado não consegue escapar ao espontaneísmo, aos movimentos reivindicatórios e à ideologia burguesa se não for como que fecundado pela consciência teórica do intelectual. (BERNARDET, 2003, p. 259)

O autor apresenta o documentário sociológico, modo sobre o qual se forma parte da tradição do documentário brasileiro desde os anos 1960.²³ No caso específico do filme *Greve*, Bernardet nos traz um exemplo no qual podemos ver esse modo de realização de documentário em ação: “No caso desse filme, a narração não tem uma função descritiva, mas sim de fornecer informações de que o discurso operário carece”. (BERNARDET, 2003, p. 260)

²¹ *A luta do povo* (Renato Tapajós, 1980, Brasil, 30 minutos). Produzido pela Associação Popular de Saúde. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg6WbDwLS6s>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

²² *Greve* (João Batista de Andrade, 1979, Brasil, 36 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8p8Bwdnsooc>>. Acesso em: 1 maio 2017.

²³ Abordaremos este tema mais detalhadamente em 1.3.

Uma segunda possibilidade é a de um intelectual que tenta desaparecer, acreditando na possibilidade de se tornar imparcial e irrelevante, deixando o operário falar por si só no filme.

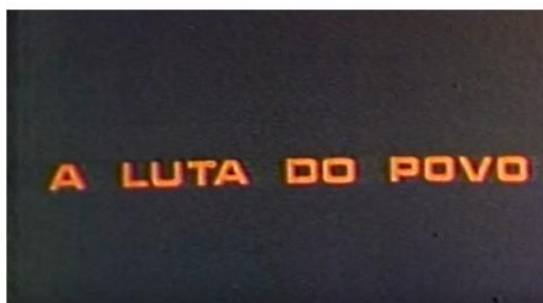
Aqui o intelectual-cineasta se omite, tenta se tornar transparente, sendo apenas veículo que permite ao discurso operário manifestar-se. O que também pode ser entendido como: nada temos a ensinar aos operários, e, se alguém tem algo a ensinar a alguém, são os operários. (BERNARDET, 2003, p. 260)

O exemplo de Bernardet, neste caso, é o filme *Braços cruzados máquinas paradas*²⁴, de Roberto Gervitz e Sérgio Segall, realizado em 1979. Nesse documentário, os realizadores dizem se posicionar pessoalmente contra a greve, mas defendem que realizam o filme sem colocar sua objeção.

Essas duas possibilidades de relações entre um intelectual que filma e um operário que é filmado mostram o cenário da produção de documentário sobre greves e movimentos populares no final da década de 1970 e início dos anos 1980. Bernardet afirma: “Os filmes de Renato Tapajós não me parecem colocar essa problemática, nem num sentido, nem noutra, porque são mediados por entidades que orientam a sua mensagem e assumem a produção”. (BERNARDET, 2003, p. 261). Isso não significa que os ideais do diretor fossem idênticos aos das instituições, mas a relação de produção de seus filmes unia ambos. Surge uma nova possibilidade na relação entre o cineasta que filma e o operário que é filmado:

A subordinação dos filmes de Tapajós às entidades o torna o porta-voz da orientação e das palavras de ordem das entidades produtoras. Chegam ecos de divergências ocorridas entre Tapajós e entidades para as quais realizou os filmes, mas tais divergências não aparecem nos filmes. (BERNARDET, 2003, p. 261)

Os filmes de Tapajós, mesmo ligados a um diretor que retrataria o operário, já apontam para a mudança que é possível ser vista naquele período no vídeo popular e na ABVP. Temos um proletário que, através de uma instituição, começa a participar da decisão de como deve filmar a si mesmo. Temos um intelectual que produz em conjunto e não isolado, sem a ideia do intelectual criador do discurso e do operário relegado ao papel apático de retratado.



Figuras 22 e 23: *Frames* do filme *A luta do povo*, de Renato Tapajós, 1980.

²⁴ *Braços cruzados máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Segall, 1979, Brasil, 76 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UUiHM8GjRvI>>. Acesso em: 1 maio 2017.

1.1.2 Produtoras independentes: micropolíticas do vídeo

O barateamento da produção audiovisual pelo vídeo não interessava apenas aos sindicatos na década de 1980. Fora da política sindical, e com essa ligação política mais direta, temos também, neste período, o surgimento de muitas produtoras independentes de vídeo, que, com essas novas possibilidades, também se abriam a novas produções. A chegada do vídeo no contexto das experimentações estéticas e das arte visuais – videoarte e videoperformance – acontecesse antes dos anos 1980, mas Mello, comparando a nova geração do vídeo com a anterior, fala de uma geração que pensa o vídeo pelo vídeo:

[...] existe uma forma de produzir pensamento audiovisual não originado nem no cinema nem nas regras rígidas concebidas pela própria televisão. Antes de tudo, eles chamam a atenção para o fato de que há uma nova linguagem a ser descoberta: o vídeo. (MELLO, 2008, p. 95)

Focando nas produtoras independentes, trazemos como exemplo a TVDO e a Olhar Eletrônico (MELLO, 2008, p. 97):

[...] duas principais produtoras de vídeo nos anos 1980, a Olhar Eletrônico teve papel fundamental na consolidação da videoarte brasileira, junto a outro importante grupo, a TVDO – sendo que o primeiro se caracterizava por uma forte interação inventiva com a grade da televisão aberta, enquanto o segundo seguia por uma vereda mais experimental, ainda que cultivasse a ambição de intervir nas mídias de massa.²⁵

Ambas pensavam a televisão de maneira absolutamente diferente das grandes emissoras e se construía a partir do questionamento tanto estético quanto da credibilidade e da intenção dessas grandes emissoras televisivas. Mello apresenta uma proposta de síntese do momento das produtoras de vídeo independente através desses dois grupos:

É possível observar, por meio da produção tanto da TVDO quanto do Olhar Eletrônico, que um dos elos estéticos que uniram a grande maioria dos trabalhos pela chamada geração do vídeo independente foi o questionamento da veracidade das informações transmitidas pela mídia televisiva. Esse tipo de iniciativa representava, na época, uma espécie de resistência e ativismo político contra o poder hegemônico informacional a que o país estava submetido pelas redes de comunicação *broadcast*. (MELLO, 2008, p. 103)

TVDO

Trazemos, ainda neste momento dos anos 1980, outras duas experiências específicas que apontavam para questões que consideramos chave para o processo do vídeo no Brasil. A TV Viva, pela qual apresentamos o conceito de TV de rua, e que nos mostra que esse movimento não estava

²⁵ Acervo virtual Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/67172>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

de maneira alguma concentrando em São Paulo, e a TV Cubo, que mostra como o vídeo já contribuía para as discussões sobre os direitos de transmissão.



Figura 24: TVDO.²⁶

TV Viva

É um projeto de televisão surgido em 1984 ligado à ONG Centro Cultural Luiz Freire, que existia desde 1972, no estado de Pernambuco. A TV Viva tem uma forte ligação com a ABVP, sendo que seu diretor, Eduardo Homem, foi membro da diretoria da Associação durante os anos 1990. (SOTOMAIOR, 2014, p. 240). Chamamos a atenção para a TV Viva, pois está entre as primeiras que podemos chamar de TV de rua, além de ter influenciado outros grupos que optaram por essa metodologia. A TV exibia um programa mensal de vídeo em praças públicas na região metropolitana de Recife. (SANTORO, 1989, p. 78). A Associação Cultural Videobrasil, em seu *site*, apresenta a TV Viva como precursora de uma nova visão de TV: “Pioneiro na concepção alternativa de TV popular, atua no mercado de vídeo educativo e institucional. Seus primeiros vídeos retratavam a realidade cotidiana dos próprios bairros onde eram exibidos em telões”²⁷.

A produção de uma TV de rua caracteriza-se por realizações em vídeo feitas com a participação da população e transmitidas em espaços públicos. A exibição não é pensada como um processo separado da realização; não há a ideia de um produto audiovisual que é encerrado e posteriormente exibido. O ato da realização também se ressignifica ao ser feito em conjunto com a população; os elementos do processo de realização assumem o protagonismo, que tradicionalmente

²⁶ Acervo virtual Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/89720>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

²⁷ Acervo virtual Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/93884>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

seria de um roteiro previamente pensado.

Com esse novo aspecto, a TV Viva acaba gerando uma linguagem diferente. Mesmo quando trabalha com ideias tradicionais, como a de reportagem, a TV desconstrói o formal, o rigor e a cronologia. Com outro modo de falar, de organizar a reportagem, fugindo de um apresentador no estúdio que se comunica com um repórter, com outra estética e, principalmente, com outro posicionamento em relação à população que aparece na reportagem, a TV Viva cria uma poética singular que se afasta do tradicional e que gera, ao ser exibida nas ruas, um signo muito diferente daquele das grandes redes de televisão. A ideia de se aproximar o modo de fala da TV do modo de seu público tem grande importância na realização da TV Viva. Santoro fal sobre esse elemento estampado em sua descrição: “veiculação de informações não se dá no formato de um programa jornalístico e sim na elaboração de programas que resgatam o humor, a arte e a descontração da população recifense, com gravações nas ruas, muita música e a preocupação em trabalhar com o cotidiano das pessoas, repleto de alegrias e problemas”. A estratégia de ser fiel ao modo de ser, falar e pensar de sua audiência está estampada em seu *slogan*: “TV Viva, a sua Imagem”. (SANTORO, 1989, p. 78)

A TV Viva muda seu funcionamento em 1995, quando “o grupo da TV Viva se desmembra e divide o esquema de apresentação nos bairros. A TV Viva continua percorrendo bairros uma vez por semana”. (PERUZZO, 2007, p. 28)

Temos, nessa experiência, um exemplo de obras e projetos como um todo, dos quais não podemos falar sem nos referir a seus processos. Sejam as obras audiovisuais, ou seu projeto de TV entendido como um todo, os produtos da TV Viva não se encerram na realização. A exibição faz parte dessas obras audiovisuais, assim como a realização faz parte de um projeto que não se limita a algo que pode estar em uma fita de VHS. Não existe um estatuto de acabamento; as obras necessitam que se leve em conta seu caráter processual para que possam ser compreendidas.

TV Cubo

Após diversos testes que aconteciam desde 1986, o jornal *Folha de S.Paulo* anunciava no dia primeiro de abril de 1987: “As transmissões ‘piratas’ continuam proibidas no Brasil. Apesar disto, entrará no ar hoje, às 20h, para a região da Santa Cecília, zona central de São Paulo, a emissora ‘pirata’ TV Cubo”.²⁸

²⁸ *Folha de S.Paulo*, 1 abr. 1987. Banco de dados da *Folha de S.Paulo*. Disponível em: < <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1987/04/01/75/> >. Acesso em: 18 ago. 2017.

A primeira transmissão da TV Cubo havia acontecido no dia 27 de setembro de 1986, quando entrou no ar, pelo canal 3, na região do Butantã, zona sul da cidade de São Paulo. Antes de começar o programa, a TV fez uma interferência no som dos canais 2 (TV Cultura) e 4 (SBT). (PERUZZO, 2007, p. 29). Nessa transmissão, era anunciado: “tele-humanos em geral, boa noite. Pedimos desculpas, mas estamos invadindo o ar de seu lar. Pedimos que sigam atentamente as nossas instruções. Está entrando no ar a TV Cubo. Mude para o canal 3 para você sacar que, apesar da poluição, há muita vida no ar”.²⁹

A TV Cubo não vinha diretamente de outras ações no audiovisual, mas foi pensada desde o princípio com a intenção de transmitir sua programação com uma aparelhagem simples e barata, acessível aos idealizadores mesmo sem conhecimento técnico na área:

O primeiro passo do grupo que resolveu fundar a Cubo (um médico, um psiquiatra, um sociólogo e um estudante de psicologia), antes mesmo da primeira transmissão, em março de 1986 no bairro de Perdizes (zona oeste de São Paulo), foi procurar um técnico eletrônico para aprender a fazer os transmissores. No lugar de construir, acabaram encomendando o transmissor que, por Cz\$ 15 mil, foi entregue em menos de 24 horas. Os integrantes da Cubo reconhecem hoje que o preço cobrado pelo técnico foi muito superior ao valor real dos aparelhos.³⁰

O sistema de transmissão era composto de uma antena transmissora direcional, *booster* WCT4, um amplificador de sinal WADT e um videocassete, e alcançava um raio de transmissão de 1,5km, dependendo dos obstáculos. A produção também era bastante simples, e se valia de equipamentos VHS emprestados e da ajuda de uma produtora independente. A estrutura de produção também era diferente dos processos mais hierárquicos de uma TV tradicional:

A produção não obedeceu a nenhum critério rígido de organização. Os integrantes escolheram qual parte do programa pretendiam fazer e cada um saiu para fazer a sua. Depois, a fita foi editada coletivamente em uma produtora independente paulistana.

Na experiência da TV Cubo, vemos outra faceta da realização em vídeo dos anos 1980. Temos não apenas uma busca pela democratização da produção e da distribuição por meio da circulação de fitas VHS, mas também o questionamento da hegemonia das grandes redes que recebem a concessão do Estado, o chamado latifúndio eletromagnético. Se nesse contexto de barateamento e simplificação da produção não eram mais apenas as grandes redes que conseguiam produzir seu material, então por que apenas elas teriam direito às concessões de canais?

A questão da democratização do acesso a transmissões tinha simpatizantes até dentro do Dentel (Departamento Nacional de Telecomunicação), órgão responsável pela fiscalização. Mesmo no Departamento havia pessoas que questionavam como era feita a distribuição dos direitos de

²⁹ *Folha de S.Paulo*, 29 set. 1986. Banco de dados da *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1986/09/29/2/>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

³⁰ *Folha de S.Paulo*, 1 abr. 1987. Banco de dados da *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1987/04/01/75/>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

transmissão no Brasil, e na época jornais como *Folha de S.Paulo* abriam espaço para declarações nesse sentido: “Para o diretor do Dentel, os critérios de concessão de canais são ‘discricionários e decididos ao arbítrio do poder executivo’”.

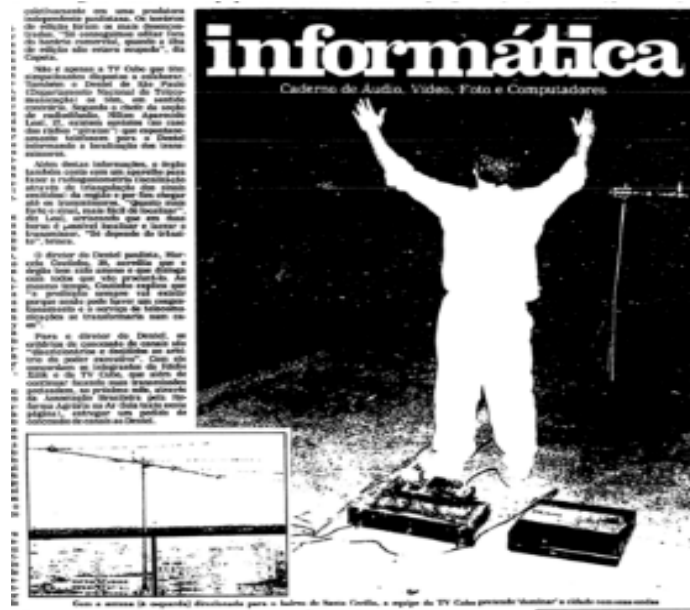


Figura 25: Imagem da reportagem sobre a TV Cubo do jornal *Folha de S.Paulo*.

Com esses exemplos, tentamos trazer não uma imagem completa do vídeo nos anos 1980, mas criar uma imagem do período nos pontos que parecem mais relevantes para nossa discussão sobre o documentário, que é o foco desta pesquisa. Entendemos que nos anos 1980 o vídeo alcança as produções independentes, o documentário, o jornalismo independente e se torna instrumento da militância política. O vídeo traz possibilidades para o movimento social que a película simplesmente não trazia. O barateamento da produção e a distribuição facilitada pela reprodução por meio de cópias permitiram que o vídeo fosse usado em diversos ambientes, criando debates e mudando o acesso ao audiovisual, em uma espécie de rede audiovisual criada pela circulação dessas fitas.

O vídeo, nos movimentos sociais, tem uma função: não é só linguagem; é um instrumento, seja para a educação, divulgação ou para contrapor-se à grande mídia. Contudo, esse novo uso do vídeo não traz apenas uma questão estética ou uma nova ferramenta. Os movimentos sociais começam a mudar a relação de representação a partir de suas produções. Nos registros desses grupos, já não bastava a representação feita por pessoas completamente externas a eles. Seu acesso ao audiovisual leva ao início de um processo de reivindicação pela produção da própria imagem e pela narração de suas próprias histórias.

A facilidade trazia uma nova perspectiva de estudo para esta área. Já não se tratava do especialista em cinema que retratava as comunidades, mas, pela primeira vez, dos próprios grupos

que podiam apresentar seu olhar. Santoro traz essa nova perspectiva do vídeo popular, os aspectos que o diferenciava de produções tradicionais do período:

Não bastaria assim a um grupo sair gravando programas de vídeo sobre problemas latentes, ou mesmo fundamentais, de uma comunidade, pois isso representaria um programa sobre essa comunidade, com o risco de apresentá-la segundo uma visão externa, superficial. O trabalho consequente de vídeo procura apresentar os conteúdos sob a ótica da comunidade envolvida, e, para chegar-se a isso, é primordial uma opção por parte dos realizadores nesse sentido. (SANTORO, 1989, p. 108)

1.2 Anos 1990: a TV em outro lugar

Nos anos 1990, vemos uma mudança do papel da produção sindical. Santoro assevera que, nos anos 1980, “o vídeo realizado passa a substituir a presença física de lideranças [dos movimentos sociais] na tarefa de ser ‘porta-voz’ do movimento, e por isso não pode escapar ao seu controle”. (SANTORO, 1989, p. 99). As antigas formas de produzir vídeo popular começam a ser alteradas, tendo como marco o fim da ABVP em 1995. Começa-se, então, a discutir novas questões e a câmera passa para as mãos de outras pessoas, abrindo um ramo de oficinas e de ensino do audiovisual:

Nesse mesmo momento, vários projetos que vinham da fase do vídeo popular começam a abdicar da câmera, transferindo-a para as mãos dos grupos sociais. Para que a câmera migrasse para a mão de pessoas que nunca antes haviam manipulado um equipamento de vídeo foi preciso criar oficinas. Em linhas gerais, essas oficinas eram destinadas a explanações sobre como utilizar aquela tecnologia que permitiria aos alunos captar imagens. (ALVARENGA, 2004, p. 63)

A formação é mais um ponto na democratização do audiovisual, e é um tema que permanece com grande importância. Com isso, surge a questão de como transmitir e exibir esses conteúdos, o que abre espaço para a discussão – que é símbolo dos anos noventa – sobre os espaços de escoamento para a produção audiovisual através da TV a cabo. A questão do direito ao espaço de *broadcast* começa a fazer parte da luta pelo vídeo popular e por canais alternativos de comunicação. Almir Almas chama a atenção para o espaço de acesso público em um boletim da ABVP de 1993:

Embora com uma história ainda não localmente escrita, e muito menos difundida entre a população mundial, as atividades de “acesso público” vêm ganhando espaço como forma de participação social e política, e como campo de experimentação de novas técnicas e linguagens. Apesar de ser uma preocupação global, cada país tem uma história própria e um desenvolvimento peculiar desse processo. (ALMAS, 1993, p. 11)

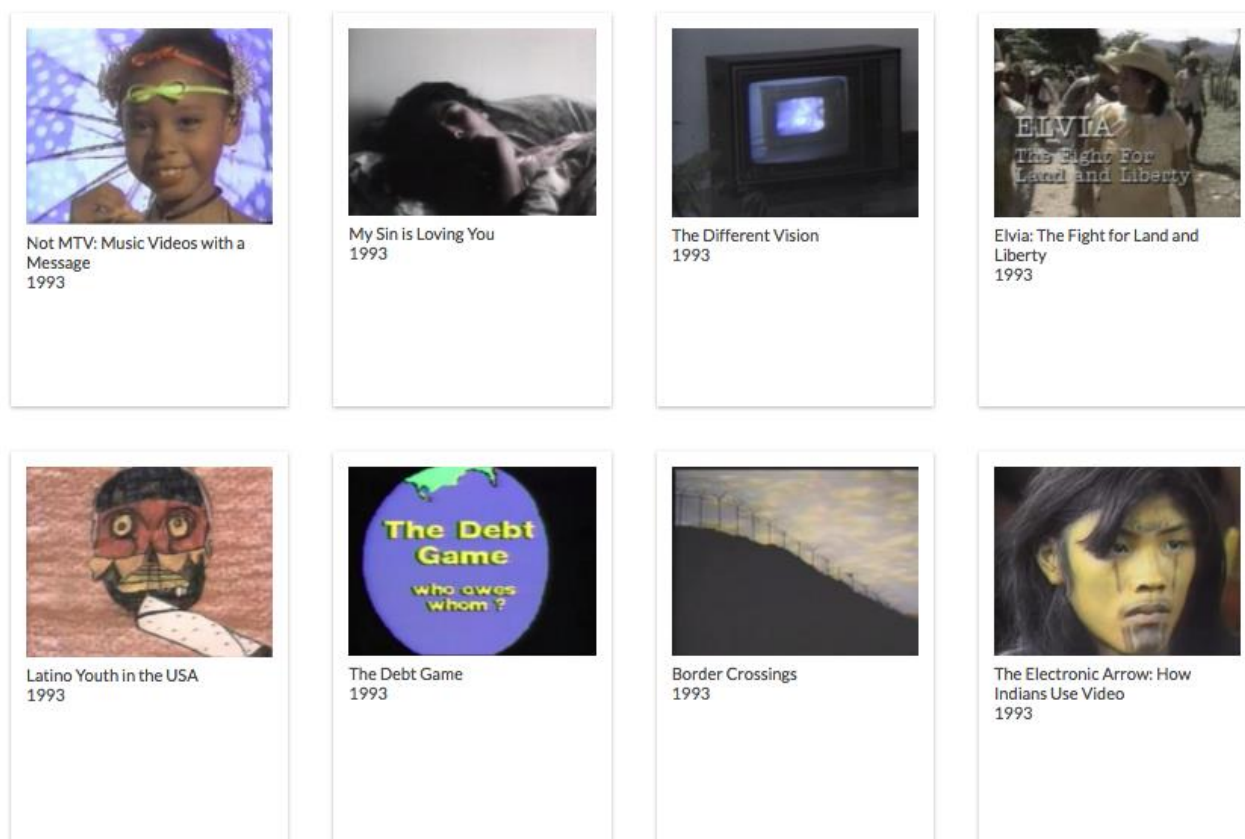
No texto apresentado, intitulado *Acesso público em TVs nos EUA, Japão e Brasil*, o autor mostra que a experiência da TV a cabo estava chegando ao Brasil com potencial de democratização da comunicação e apresenta o pioneirismo norte-americano :

Os Estados Unidos foram um dos primeiros países do mundo a desenvolver essas experiências, e foi lá que elas se implementaram com mais dinamismo. Por sua vez, as

atividades americanas serviram como parâmetro para o desenvolvimento de experiências semelhantes em outros países. (ALMAS, 1993, p. 12)

Almir Almas traz como exemplo uma TV na região de Staten Island, a Staten Island Community Television. A empresa, além de seus canais pagos convencionais, oferece um estúdio para que a população use sua infraestrutura para veicular programas próprios e abre espaço para a veiculação de grupos independentes e de grupos organizados (como os de mulheres, negros, homossexuais, adolescentes etc.). Nos EUA, além dessas TVs de acesso público, também existem produtores independentes que usam esses espaços alternativos para distribuir sua programação. Um caso exemplar apresentado pelo autor é a Deep Dish TV:

Ela veicula seus programas (e de outras TVs comunitárias e produtores independentes) via satélite, para todos os Estados Unidos. Seu sinal é captado e retransmitido por mais de 200 retransmissoras de “TV Pública” e por todas as “TVs de acesso público” e “TVs comunitárias” (além de ser captado pelos usuários particulares de parabólicas) de todo o país. (ALMAS, 1993, p. 13)



Figuras 26 a 27: Exemplo do arquivo de vídeos da Deep Dish TV no ano de publicação do texto.³¹

Infelizmente, vemos no texto do próprio Almir Almas que esse projeto não caminhou como

³¹Disponível em: <http://catalog.deepdishtv.org/catalogue/index.php/Browse/objects/facet/decade_facet/id/1990s/view/images/key/e7ea7a9363bf62768d1a37a4a0c78efa>. Acesso em: 18 mar. 2017.

desejado. Em 1995, em outro boletim da ABVP, o autor aponta para a falta de financiamento e interesse do poder público em usar a chegada da TV a cabo para a democratização do acesso. Esse cenário não apenas dificultava, mas começava a impedir a concretização da TV a cabo como lugar de democratização do acesso. As redes universitárias ocuparam parte desse espaço, mas não com grande expressão. (ALMAS, 2005, p. 34)

Kinotrem

Com os novos recursos que surgiam, as experiências tiveram continuidade e os projetos expandiam as discussões e os objetivos do vídeo. A questão de dar a câmera ao outro, de apresentar possibilidades técnicas para que todos pudessem produzir é tema central de trabalhos audiovisuais. Trazemos aqui o exemplo do *Circuito kinotrem: percurso, rede e unidade móvel*, de 1997, realizado por Lucas Bambozzi, Eliane Caffé e Renato Barbieri. O projeto aconteceu na terceira edição do evento *Arte/Cidade* idealizado por Nelson Brissac, com o objetivo inicial de integrar os diversos espaços desse evento que acontecia espalhado pela cidade de São Paulo.

Planejado ao longo de dois anos teve como ponto de partida a experiência do kinotrem desenvolvido na União Soviética entre os anos de 1931 e 1933. Mas um projeto envolvendo tecnologias atuais teria que incorporar linguagens e tecnologias de vídeo em tempo real – vigentes em 1997, num mundo sem banda larga. (BAMBOZZI, 2010, p. 27)

Mesmo que houvesse uma central na estação Matarazzo, a ideia principal era a disponibilização e circulação da produção audiovisual: “Nas indústrias Matarazzo foi montada uma central de exibição do ‘kinotrem’ com aproximadamente 40 monitores que estarão exibindo vídeos pré-gravados ou gravados pelo público do Arte/Cidade”³². Vemos a ideia do acesso também como forte ponto do projeto: “Quem quiser se aventurar como artista poderá retirar uma câmera num dos vagões do trem ou na central de exibição”³³. Trata-se de um projeto de realização audiovisual que tenta se relacionar com a cidade em sua dimensão pública, que usa recursos que se tornavam disponíveis, como a transmissão simultânea, câmeras mais leves e baratas, levando o audiovisual em toda sua diversidade para diversos tipos de público.

Assim foi criado um circuito conectando espaços para além do Arte/Cidade, envolvendo ações diversas: um link duplo de transmissão simultânea, carrinhos oferecendo vídeo arte “a la carte”, câmeras portáteis VHS disponíveis para os visitantes, registros de anônimos, parcerias com os artistas participantes, projeções no espaço expositivo e intervenções nos bairros vizinhos. (BAMBOZZI, 2010, p.27)

³² *Folha de S.Paulo*, 29 out. 1997. Banco de dados da *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac291001.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

³³ *Folha de S.Paulo*, 29 out. 1997. Banco de dados da *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac291001.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2017.

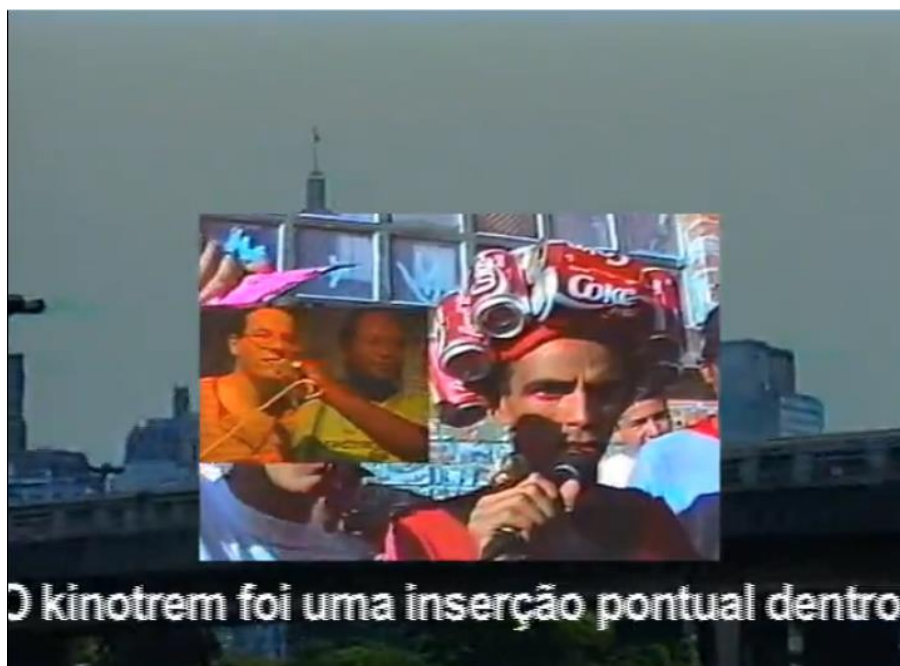


Figura 28: Frame do vídeo *Kinotrem documentação [Arte/Cidade]*.³⁴

TV Sala de Espera

O primeiro projeto da Associação Imagem Comunitária (AIC) foi iniciado em 1993:

A história da Associação Imagem Comunitária (AIC) começou em 1993, quando um grupo de estudantes de Comunicação Social de Belo Horizonte assumiu a tarefa de criar canais de expressão e visibilidade que contemplassem novas maneiras de se apropriar dos meios de comunicação. O objetivo era construir imagens plurais e positivas sobre a cultura, a periferia e as comunidades da cidade.³⁵

A TV Sala de Espera era realizada nos bairros Paulo VI, Ribeiro de Abreu e redondezas, na região nordeste de Belo Horizonte, MG. A iniciativa envolveu a produção da primeira TV comunitária da cidade, que era veiculada nas salas de espera de centros de saúde públicos.

A produção dos programas contava com a participação dos moradores das comunidades, principalmente estudantes de escolas públicas e jovens ligados a movimentos culturais, que participavam da elaboração de pautas e das gravações. Os programas eram intimamente ligados ao cotidiano das comunidades e pautavam as reportagens, animações e quadros ficcionais. Entre os assuntos abordados, estavam educação sanitária, saúde pública, além de iniciativas, problemas, eventos e manifestações artísticas locais.³⁶

³⁴ *Kinotrem documentação [Arte/Cidade]*. Disponível em: <<https://vimeo.com/33812516>>. Acesso em: 10 out. 2017.

³⁵ Site da AIC. Disponível em: <<http://aic.org.br/aic/o-que-e-e-o-que-faz-a-aic/>>. Acesso em: 29 maio 2017.

³⁶ Site da AIC. Disponível em: <<http://aic.org.br/acoes/tv-sala-de-espera/>>. Acesso em: 29 maio 2017.

TV Pinel

Inspirada nas TVs de rua, ela se apropria de sua metodologia (participação popular no processo de produção do vídeo e exibição pública do produto) e desenvolve um trabalho junto a portadores de deficiência mental. Chama-se TV Pinel porque acontece no Instituto Philippe Pinel (do Ministério da Saúde), no Rio de Janeiro, RJ, mas também com uma clara referência ao uso popular da palavra “pinel”. É produzida por usuários, ex-usuários, funcionários e técnicos (psicólogos, por exemplo) do referido Instituto, com a assessoria de profissionais de comunicação, especialmente da TV Maxambomba e do CECIP (Centro de Criação de Imagem Popular).

Criada em fevereiro de 1996, a TV Pinel, em folheto próprio de divulgação, assegura ter como objetivo principal contribuir para mudar a imagem da loucura, ajudando a reduzir o preconceito e estimular novas formas de relacionamento entre as pessoas na sociedade. Insere-se dentro dos princípios da reforma de tratamento psiquiátrico em implementação no Brasil, visando sua humanização. (PERUZZO, 2007, p. 30)

Os próprios internos e ex-internos do Instituto Pinel participam ativamente do processo de produzir vídeos. Ali, mostram seu próprio modo de ver e de relacionar-se com o mundo, exercitam a criatividade e melhoram sua qualidade de vida. Por outro lado, a TV Pinel ajuda a sensibilizar a sociedade em relação à necessidade de um novo olhar sobre a loucura³⁷, pois a visão tradicional estigmatiza e marginaliza os usuários dos serviços de saúde mental.

Parte dos vídeos produzidos pela TV Pinel são exibidos no próprio Instituto Philippe Pinel, no Canal Saúde³⁸ (via satélite) e no programa mensal Canal Saúde, da TV Educativa do Rio de Janeiro. Tratam das relações médico-paciente em um instituto de saúde mental, da incompreensão médica em processos de internação, de eventos no campo da saúde mental que discutem novas propostas inovadoras de tratamento mental, da autoexpressão de sentimentos por parte de usuários (em relação ao amor, mensagens a pessoas queridas etc.), dos preconceitos por parte de funcionários dentro da própria instituição de tratamento mental, entre outros, além de realizar enquête de rua sobre o que as pessoas acham da loucura.

³⁷ Ao revelar pessoas criativas e produtivas que podem conviver em família e na sociedade, contanto que haja respeito à diferença.

³⁸ Iniciativa da Fiocruz, Ministério da Saúde e da Embratel.

1.3 Anos 2000: a retomada do cinema pelo ativismo urbano

Mais próximo dos dias atuais, vemos o nascimento de diversos coletivos já como um apontamento claro para o conceito de se levar as ideias das periferias para o audiovisual³⁹. Em 2005, já existe uma aproximação institucional e certa oficialização desses coletivos, o que facilita o mapeamento. Nesse ano, por meio da Coordenadoria da Juventude do Município de São Paulo, a Prefeitura abriu espaço para o diálogo com a criação do Fórum de Cinema Comunitário Jovem. Em um primeiro momento, via-se a participação de grupos ligados a ONGs e projetos sociais relacionados a instituições participantes, como Ação Educativa, Instituto Criar, Gol de Letra e Kinoforum. Isso reflete a importância que esses tipos de ação tinham na criação desses coletivos e na cultura audiovisual dos locais em que agiam, além de facilitar o reconhecimento institucional por parte do Estado.

Depois de um longo período de discussões, aconteceu a Mostra Cinema da Quebrada, com a participação de coletivos como Joinha Filmes, Filmagens Periféricas, MUCCA, entre outros. Realizada pelo CINUSP Paulo Emílio desde 2012, a Mostra se expandiu para outros espaços culturais da cidade de São Paulo, como bibliotecas e cineclubes. Ainda existente durante a realização deste projeto, a Mostra teve sua última edição em 2014⁴⁰. Algo importante de se ressaltar nesse momento é a volta do uso do termo cinema, que até os anos 1990 havia sumido em grande parte das produções coletivas. O digital diminui o tamanho das fronteiras entre o que é cinema e o que é vídeo ou TV, tanto na produção quanto na exibição em salas de cinema. A tela pequena e a grande se tornam menos distantes e, com isso, produções coletivas passam a buscar o termo cinema em suas produções.

Grande parte dessas experiências – diferente das que serão foco de estudo neste projeto – apresenta um forte caráter de instrumentalização e, até mesmo, uma visão profissionalizante para o acesso aos meios de divulgação, algo que havia sido anunciado nos anos 1990 e se consolidado como questão. Mesmo quando não caracterizada por oficinas, muitas delas têm entre seus membros o claro desejo de profissionalização ou, nos termos usados por eles, a formação de “cineastas”. A relação e os objetivos ligados ao cinema também ficam claros, pois essas produções têm como foco primário de divulgação os festivais e as salas de cinema, mesmo que em espaços alternativos de exibição. Busca-se pela “tela grande”⁴¹.

³⁹ Uma lista de coletivos que encontramos ao longo desta pesquisa pode ser encontrada no Anexo III.

⁴⁰ As programações completas das três edições do festival estão disponíveis em: <<http://cleo.bz/cinusp/event/quebrada/>>, <<http://cleo.bz/cinusp/event/2quebrada/>> e <<http://cleo.bz/cinusp/event/3quebrada/>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

⁴¹ *Cinema de quebrada* (Rose Satiko Hikiji, São Paulo, 2008, 47 min, vídeo, NTSC, cor). Produção do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia (Lisa-USP). Disponível em: <<https://vimeo.com/31596995>>. Acesso em: 2 abr.

Para ilustrar essa situação, temos o depoimento do organizador da publicação *Vídeo popular: uma forma que pensa*⁴², que deixa claro esse posicionamento, mesmo não sendo uma unanimidade.

Outro aspecto importante da produção comunitária está relacionado com a formação profissional, ou seja, a maior preocupação deve ser a de oferecer ao iniciante conhecimento técnico para que ele possa compreender os aspectos econômicos que envolvem a produção audiovisual nacional, talvez ou quase tenhamos certeza que seja este o aspecto mais relevante da atividade audiovisual comunitária. (VICENTE, 2008, p. 8)

Entendemos o termo “coletivo” não como uma definição de uma estrutura rígida e bem definida, mas sim uma ideia relacionada aos afetos dos integrantes, como entende Guattari:

Com efeito, o termo “coletivo” deve ser entendido aqui no sentido de uma multiplicidade que se desenvolve para além do indivíduo, junto ao *socius*, assim como aquém da pessoa, junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que de uma lógica de conjuntos bem circunscritos. (GUATTARI, 1992, p. 20)

Propondo uma leitura que se aproxime desses processos pela ideia do midiativismo, usando o conceito de extremidades de Mello (2008, p. 95), buscamos obras que se coloquem fora do hegemônico. Os progressos da informática tornariam possível uma larga difusão de combinações rizomáticas, como nos mostra Guattari (1987) quando aponta as rádios livres como revoluções moleculares, criadoras de mutações na subjetividade consciente e inconsciente dos indivíduos e dos grupos sociais.

O que estamos a fim não é de fazer grandes rádios livres, mas de fazer nossas rádios livres. O que estamos a fim não é de difundir com meios sofisticados, nem de ampliar nosso alcance, mas simplesmente de que parem de encher nosso saco em nossa frequência de onda. Também não estamos preocupados nem com reconhecimento nem com eventuais julgamentos de valor; estamos pouco ligando para o índice de audiência, pois quem quiser que nos escute; se não, basta virar o botão. Queremos ser os únicos a garantir aquilo que nos agrada, aquilo que é a nossa produção, sem nos referirmos aos novos tipos de julgamento da mídia que se instauraram há mais ou menos um ano. (GUATTARI, 1987, p. 115)

O midiativismo não propõe um uso alternativo das mídias no sentido do conteúdo: trata-se antes de agir sobre o meio no nível de sua estrutura, dentro de seu sistema de funcionamento, de seus processos comunicacionais e de seus procedimentos poéticos.

Com esses conceitos em mão nos voltamos novamente aos coletivos dos anos 2000. André Costa, em seu texto de 2007, *Videografias no espaço*, parte de um dos Cadernos do Sesc Videobrasil e apresenta um panorama geral, listando diversos grupos, mas não limitando sua análise a eles: “só na periferia paulistana, a lista não caberia nesta página e poderia começar com o Cine

2015.

⁴² Realizada pelo Núcleo de Comunicação Alternativa com o apoio da Prefeitura de São Paulo, Programa Vai, Instituto Pólis e Ação Educativa.

nos Becos e Vieiras, o Espaço FACA, o Graffiti com Pipoca, O Comucine, o Filmagens Periféricas, o Rolê na Quebrada, o Arroz Feijão Cinema e Vídeo”. (COSTA, 2007, p. 75)

O autor aponta para um grupo de coletivos que, diferentemente da visão profissionalizante, na qual a produção coletiva aparece como um meio para atingir um nível de conhecimento técnico, volta-se para um caráter mais ferramental, para o audiovisual no qual a produção coletiva se torna um fim. Costa aponta: “nesses grupos e em seus modos de apropriação do vídeo, aprender e reproduzir a técnica e a linguagem videográficas têm menos uma finalidade estética em si que o objetivo de forjar uma ferramenta necessária para uma espécie de videoativismo”. (COSTA, 2007, p. 76). O saber audiovisual tem uma função, e esses coletivos buscam se apropriar do saber técnico, mais do que um estudo sobre a técnica.

Nesse meio de produção audiovisual, o processo de realização também se torna importante, assim como as relações políticas e sociais que acontecem durante essa realização. Devemos, então, para entender essa produção, focar nos processos, e não apenas na obra audiovisual como é apresentada ao público:

O que se revela como característica nessas práticas é a incorporação do vídeo como *processo*, e não somente como *obra*. Essas ações desdobram as possibilidades da linguagem e dos meios técnicos do campo videográfico, desenvolvendo para eles outras funções sociais, forjando possibilidades do vídeo como instrumento da mediação com a realidade socioespacial. (COSTA, 2007, p. 75)

Outro ponto importante na diferenciação desses coletivos dos anos 2000 é o contexto no qual se inserem, onde há uma nova estrutura das organizações políticas e o ciberespaço como diferencial:

Diferentes [dos movimentos sociais dos anos 1980 e 1990] porque os coletivos atualmente contam com um contexto mais propício à reprodução de suas ações em rede: uma malha mais densa e diversa de organizações não governamentais com as quais instauram parcerias, além da possibilidade de visibilidade e troca de informações no ciberespaço. (COSTA, 2007, p. 77)

Podemos entender esses novos coletivos no sentido que Christine Mello nos apresenta, como poéticas da *wired city*. Em uma cidade em que as novas mídias já aparecem disseminadas em diversas práticas sociais, políticas e no dia a dia da vida urbana, as poéticas aparecem como um movimento em direção a uma inteligência coletiva. Criação artística e pensamento são influenciados por uma nova cultura conectada e urbana, um contexto propício para o surgimento dessas redes de criação coletiva em um momento em que “A rede torna-se a própria metáfora da cidade”. (MELLO, 2008, p. 221). Sobre a criação artística nesse contexto, Mello comenta:

A contemporaneidade instaura novos ambientes na vida e na arte a partir das possibilidades introduzidas pelas redes de comunicação. A cultura urbana, movida pelas mídias, proporciona uma geração de artistas interessada nos trânsitos entre as linguagens digitais e nos recursos oferecidos pelos meios interativos e pelas comunidades virtuais. Esses criadores preocupam-se com as transformações políticas e sociais estabelecidas a partir disso, criam mediações simbólicas e pesquisam novos significados para o trabalho artístico

e sua forma de recepção. Relacionam-se de maneira ativa com a cidade e o contexto midiático, agenciando-os de maneira compartilhada. (MELLO, 2008, p. 220)

Voltando à visão dos coletivos apresentada por André Costa, que localiza esta relação com a cidade e com as práticas políticas na essência desse ativismo:

A ligação dele com os ambientes em que se realizam, ou seja, suas relações com o espaço da cidade, o espaço do bairro, o espaço de uma comunidade específica. Este vídeo ativismo cria suas significações acontecendo como prática social e política, não podendo ser compreendidos. (COSTA, 2007, p. 76)

A matriz espacial não é apenas temática ou discutida, mas aparece como potência dentro da obra, impressa na linguagem audiovisual: “O espaço urbano é o elemento primordial das práticas de intervenção e essa matriz socioespacial parece imprimir na linguagem videográfica sua principal inovação”. (COSTA, 2007, p. 77). A cidade não aparece como palco nem mesmo como objeto, mas como signo de lutas políticas e sociais. A cidade é discutida em sua camada ideológica, e não apenas na luta pragmática por direitos. Nesse processo, a criação artística ou a execução da obra audiovisual se mistura à atividade política e social, tornando quase impossível a separação entre ação política e artística desses coletivos:

O que é a prática artística e o que é a prática social e política não é mais possível distinguir. O fato é que a arte encontra mais uma forma de pensar a cidade em suas questões sociopolíticas, e o faz de modo que as possibilidades de transformações da realidade é que determinam a intencionalidade da linguagem e das técnicas. (COSTA, 2007, p. 80)

1.3.1 Coletivos de ativismo urbano

Para uma discussão aprofundada dos coletivos, buscamos inserir os coletivos audiovisuais em um contexto mais amplo dos coletivos da cidade de São Paulo. Assim, é necessário pensar a atual realidade audiovisual dos grupos que atuam no espaço público em distintas frentes, para demonstrar a dimensão política em que esta produção se coloca.

A partir da metade da primeira década dos anos 2000, vemos na cidade de São Paulo um grande crescimento do que podemos chamar de coletivos de ativismo urbano. Em 2006, durante a gestão do prefeito Gilberto Kassab (DEM)⁴³, muitos grupos, principalmente do centro de São Paulo, voltam-se para a disputa do espaço público como temática de ação. Seja essa disputa factual, com ocupações e passeatas, ou simbólicas, com festivais, shows, exposições, entre outros.

Para isso trazemos uma discussão baseada no texto de Guilherme Wisnik publicado no caderno Ilustríssima da *Folha de S. Paulo* do dia 15 de novembro de 2015, no qual o autor discute a

⁴³ Inicialmente vice de José Serra (PSDB), assume depois da renúncia deste em 31 de março de 2006.

experiência do ciclo de seminários Inquietudes Urbanas, particularmente na edição intitulada “Ativismo na cidade: fricções entre o público e o privado”, que aconteceu no Centro Universitário Maria Antonia (USP), com a participação de diversos coletivos⁴⁴. O vídeo, com o debate dos coletivos e movimentos de ocupação de espaços públicos em São Paulo, envolvendo ativistas, a agenda do urbanismo tático e o poder público, está disponível no *site* da IPTV vinculado à USP⁴⁵.

Não cabe a esta pesquisa desenvolver uma história definitiva ou abordar todas as diferentes questões, nem tão pouco apresentar juízo sobre elas, mas sim contextualizar o momento em que esta pesquisa está inserida, trazendo à luz as narrativas desses coletivos e a realidade estudada dos coletivos audiovisuais.

Trata-se de uma discussão muito fragmentada, como Wisnik aponta no artigo: “a existência de um grande dissenso no interior daquilo que chamamos inicialmente de movimentos ativistas”. (WISNIK, 2015, p. 4). O autor aponta para o fato de não caracterizar isso como uma surpresa, devido a um fato de extrema relevância nesta pesquisa, uma noção do urbano, presente na ideia de fricção e conflito.

Entre esses grupos, a heterogeneidade é algo que salta aos olhos, já que há grupos de arte urbana, teatro-dança, urbanismo tático, grupos feministas etc., e nisto vemos muitas diferenças até mesmo no uso do termo “grupo” ou “coletivo”, utilizados de diversas maneiras entre os diferentes grupos. Porém, é um ponto central essa heterogeneidade, que se torna tema de conflito, e se mostra na relação entre a classe média e as periferias.

Wisnik aponta para “claras demarcações de diferenças entre posicionamento de grupos ligados a arte e urbanismo, de extração predominantemente universitária e de classe média, e de grupos ligados às questões raciais, de gênero e mais diretamente sociais, vinculados a periferias”. (WISNIK, 2015, p. 4). O autor indica como momento agudo da heterogeneidade a acusação de elitista de alguns projetos vinculados ao uso do espaço.

O próprio tema do uso do espaço público, que aparece como central na maioria dos coletivos das regiões centrais, não parece fazer tanto sentido na periferia, onde a função de espaço ocorre de maneira diferente com o uso das ruas pela população, algo muito mais corriqueiro. No contexto dessa discussão, o autor aponta que “mesmo reconhecendo os riscos de transformar em virtude aquilo que é resultado da carência, é preciso admitir que questões oportunas se desdobram a partir dessa discussão”. (WISNIK, 2015, p. 4). Com essa importante ressalva, a proposta seria “Precisar melhor o sentido dessas ações ativistas, e, ao lado disso, o próprio conceito de espaço público”

⁴⁴ Assalto Cultural, A Batata Precisa de Você, Casa Latina, Casa da Lapa, Casarão do Belvedere, Casa Rodante, Coletivo BijaRi, Coletivo Cartográfico, Contra-filé, Desamélia, Movimento Baixo Centro, Política do Impossível, Sistema Negro, Terreyro Coreográfico e Wikipraça, além do performer e ativista Paulinho Fluxus. Diversos outros coletivos não oficialmente presentes contavam com representantes.

⁴⁵ Disponível em: <<http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=29277>>. Acesso em: 19 ago. 2016.

(WISNIK, 2015, p. 5) nos coletivos audiovisuais onde esse autorreconhecimento, a relação com o uso da cidade, acontece em uma posição privilegiada, pois a discussão no audiovisual se desvincula da espacialidade, do ponto central da discussão entre as redes locais com o lugar. Com isso volta-se para as relações de identidade na formação de comunidades, para a noção do comum, que extrapola a ideia de espaço público.

Para entender essas relações, seguimos, então, o processo histórico apresentado por Wisnik. No início dos anos 2010, com o fim do otimismo gerado pelas políticas públicas e a inserção de classes sociais mais baixas no mercado de consumo, criou-se um contexto no qual esses coletivos surgem distanciados do que seria entendido como política tradicional e se espalham entre as classes sociais, expandindo os temas nos quais se focam. Voltam-se para o cotidiano ao invés de focar-se em uma grande agenda política; ocorre uma mudança do estatuto da ação política, da macropolítica para a micropolítica.

[...] a inclusão de classes mais baixas no círculo do consumo durante esse período, somada às manifestações de junho de 2013 e às reais ações urbanas voltadas ao interesse coletivo na cidade de São Paulo, durante a gestão Fernando Haddad, deram à pauta urbana um sentido de máxima urgência. (WISNIK, 2015, p. 5)

Resta ainda entender o que seria esse público que almeja ações deste ativismo urbano pautado em grande parte pela ideia de ocupação, mesmo que temporária ou simbólica, do espaço público. Wisnik aponta para uma aproximação maior com a noção de comum, definida por Antonio Negri e Michael Hardt, do que propriamente da ideia grega de público.

O “comum” supõe uma aproximação ao espaço público que não exclui a dimensão privada. Não me refiro aqui às políticas de Parcerias Público-Privadas, mas à ação transformadora, ocupação e eventual gestão temporária dos espaços públicos por grupos da sociedade civil, em geral coletivos e autogestionários. (WISNIK, 2015, p. 5)

O texto aponta, então, para o que seria o limite da utopia desses processos: “deseja-se construir coletivamente uma vida pública de forma mais horizontal e colaborativa. Daí a generalização da expressão ‘apropriação do espaço público’ referida ao uso temporário desse espaço e não sua posse”. (WISNIK, 2015, p. 5)

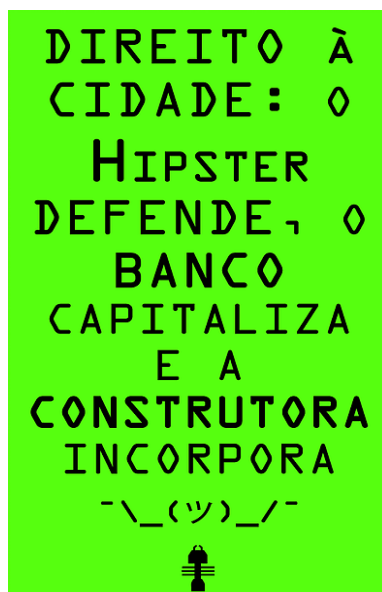


Figura 29: Cartaz do *blog sauva*.⁴⁶

Escolhemos discutir esse tema no encontro sobre “Ativismo na cidade: fricções entre o público e o privado”, por entender que promove um panorama fiel do momento em que a questão dos coletivos se encontra. Aquilo que nasce como apropriação, com um discurso pouco combativo e muitas vezes em formato de festival, começa a se transformar. O momento para esses movimentos é o de se reinventar. Muitos dos espaços reivindicados por essas ações são comprados por construtoras e o projeto de cidade é corrompido e usado por essas empresas, o que, ao final, acaba soando como um discurso de culpa de movimentos de esquerda que se despolitizaram.

Um exemplo significativo dessa cooptação de ideias pelo mercado é a ação *Cidade-se*, da construtora Gafisa, uma das maiores do Brasil com foco em grandes empreendimentos imobiliários. Nessa ação, foram lançados diversos vídeos na internet e em alguns cinemas da cidade de São Paulo antes da exibição dos *trailers*. Os vídeos consistem em programa insertes publicitários de três minutos, construídos como um programa jornalístico. No episódio que se relaciona com nosso tema, o programa entrevista coletivos responsáveis por eventos na cidade, como o Buraco da Minhoca e a Festa nos Trilhos. Elogiando essas ações, o programa da construtora apresenta os coletivos como parte de um processo que lembra a antiga ideia de revitalização.

O vídeo apresenta os coletivos da seguinte maneira: “Diversos coletivos e festas têm se ocupado de áreas urbanas, muitas vezes áreas degradadas, áreas esquecidas, e têm se mostrado peças fundamentais neste processo de reconstrução da nossa identidade urbana, da memória da cidade”⁴⁷.

⁴⁶ Comentário sobre a ideia de direito, debatida por coletivos. Disponível em: <<http://www.sauva.blog.br/single-post/2016/08/31/8>>. Acesso em: 19 set. 2016.

⁴⁷ Fala que abre o vídeo *Cidade-se*, realizado pela construtora Gafisa. Disponível em:



Figura 30: *Frame do vídeo Cidade-se.*⁴⁸

Temos, nessa fala, elementos muito interessantes, uma visão sobre as áreas ainda não influenciadas pelas construtoras como degradadas e esquecidas, apontando claramente um projeto de cidade alinhado ao grande capital. Ignora-se a população existente ou as ações políticas, fazendo uma leitura dos processos dos coletivos totalmente alinhada com os valores da especulação imobiliária.

O objetivo aqui não é continuar esta discussão sobre o processo de cooptação pelo mercado das questões-chaves dos coletivos, mas apresentar o contexto em que os coletivos de São Paulo se encontram hoje. De três anos pra cá, é muito difícil encontrar algum coletivo que não tenha sido atingido por essa discussão, ou que não tenha olhado para si mesmo e repensado suas ações. O cenário hoje é de tensão, muitos projetos foram apropriados pelo mercado ou pela política tradicional e agora os coletivos precisam ressignificar suas ações.

1.4 O vídeo ao vivo transmitido pela internet: historiadores do imediato

A internet já existia com alguma relevância no Brasil desde a virada para os anos 2000, mas foi necessário um tempo para que a rede se espalhasse de maneira mais generalizada, pois o acesso de camadas populares e cidades isoladas a novas tecnologias sempre leva mais tempo para se consolidar. Também devemos levar em conta que possibilidades tecnológicas que permitiam o uso de vídeo com maior facilidade, como internet de maior velocidade e celulares com internet, não

<<https://www.youtube.com/watch?v=GRk4P8OE-2M>>. Acesso em: 25 set. 2016.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GRk4P8OE-2M>>. Acesso em: 25 set. 2016.

eram elementos comuns e acessíveis à maior parte da população nos primeiros anos da internet no Brasil devido aos seus altos custos.

É nesse contexto mais abrangente da internet que pensamos o crescimento da importância e da presença de redes audiovisuais como o YouTube e outras que incorporam ações audiovisuais, como Facebook e Twitter. Nas manifestações acontecidas em junho de 2013, que ficaram conhecidas como jornadas de junho de 2013⁴⁹, vimos emergir novas formas de midiativismo em que a linguagem e a experimentação criam outra partilha do sensível. Ivana Bentes aponta para a importância deste momento:

No Brasil, a emergência de uma mídia-multidão aponta para um novo momento do midiativismo e de um cinema-mundo encarnado, nos protestos de 2013, pela experiência da Mídia NINJA (Narrativas Independentes Jornalismo e Ação) e de centenas de coletivos (Rio na Rua, Carranca, Voz das Ruas ou os vídeos do Projeta, 12pm, para citar alguns) que cobrem colaborativamente as manifestações em todo o Brasil, *streamando* e produzindo uma experiência catártica de “estar na rua”, obtendo (no caso da Mídia Ninja) picos de milhares de pessoas *on-line*. (BENTES, 2014, p. 332)

Escolhemos como representante do midiativismo a Mídia Ninja. Apesar de todas as questões sobre ela que podem ser levantadas hoje, o grupo foi o maior e mais importante produtor dessas transmissões ao vivo na internet durante as manifestações. “Mídia Ninja (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação) é uma rede descentralizada de mídia independente, com atuação em mais de 250 cidades no Brasil”⁵⁰. Para se definir, usa o termo ativismo sociopolítico e traz os protestos de 2013 como o que lhe trouxe notoriedade: “Sua abordagem é conhecida pelo ativismo sociopolítico, sendo uma alternativa à imprensa tradicional. O grupo ganhou repercussão internacional na transmissão de protestos no Brasil desde 2013”⁵¹. Hoje o grupo se dedica a ações para além da transmissão ao vivo, como notícias e colunas escritas.

Não vamos entrar a fundo nas suas repercussões macropolíticas, por entender que foi um tema bastante abordado, e ainda hoje é difícil entender a repercussão total das jornadas de junho na macropolítica brasileira. Com a ajuda de Ivana Bentes, vamos tentar entender o que esse movimento gera para a dimensão micropolítica e para o audiovisual.

Esta nova cobertura das manifestações desconstrói a formulação tradicional dos telejornais; não se trata de jornalistas reportando os fatos de maneira afastada deles, mas de uma pessoa inserida nas manifestações que compartilha sua experiência, criando uma relação afetiva com aquele que assiste. Saem de cena especialistas no assunto e jornalistas que criam uma narrativa sobre o fato

⁴⁹ Para uma discussão aprofundada para o impacto das jornadas de junho: MARICATO, E. et al. **Cidade rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram a ruas do Brasil**. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

⁵⁰ Página da Mídia Ninja no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/midianinjafly/about>>. Acesso em: 29 maio 2017.

⁵¹ Página da Mídia Ninja no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/midianinjafly/about>>. Acesso em: 29 maio 2017.

para dar lugar a ativistas com seus celulares trazendo os fluxos das manifestações. Também não temos mais a relação hierárquica de quem traz a notícia, o especialista ou jornalista consagrado mediados pelo canal da grande mídia; o ativista esta em pé de igualdade com aquele que assiste, torna-se sua presença dentro da manifestação. “Estes – e essa seria uma das formas de distinguir o jornalista profissional do midiativista – lutam menos por uma intervenção ou ação sobre os fatos e mais pela captação e monetização da atenção e do desejo do espectador”. (BENTES, 2014, p. 336). Outro ponto é a ausência do corte ou de uma estruturação do vídeo como reportagem, já que o fluxo de transmissão é contínuo, o tempo morto da realidade é transposto sem cortes para o audiovisual. Bentes nos diz como esses tempos mortos refletem a experiência de estar ali: “Os ‘tempos mortos’ também passam a fazer parte da narrativa/emissão numa estética em fluxo que acolhe os intervalos, cansaços, derivações, câmeras cegas ou silenciosas que captam a experiência de estar ali”. (BENTES, 2014, p. 333)

Essas imagens trazem uma poética acontecimental muito mais descontrolada, são fluxos, são assistidas em processo. Diferente do ao vivo mediado das grandes televisões, o processo de filmagem e a recepção têm uma ligação estética e intencional. As imagens são produzidas como possível em um “regime de urgência e precariedade”. (BENTES, 2014, p. 333). A autora aponta para uma realização com múltiplas funções, um vídeo que informa, registra e protege ao gravar possíveis ações abusivas da polícia: “Tomadas na sua urgência e função (informar, mobilizar, comover, disputar sentidos), essas imagens atravessam diferentes fronteiras e tiram sua força do dorso do presente, mas trazem no seu interior potências e estéticas virtuais, nessas dramaturgias do grito”. (BENTES, 2014, p. 334)



Figuras 31 e 32: *Frames do vídeo Somos 1 milhão de Ninjas.*⁵²

“O percurso e a deriva da câmera/dispositivo se tornam a cena que mobiliza o pensamento político, indissociável dessa forma que pensa e sente”. (BENTES, 2014, p. 336). O ataque à

⁵² Disponível em: <<https://www.youtube.com/user/midianinjafly>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

estabilidade estética já é em si (ou é parte de) um ataque ao poder constituído. Vemos o processo de filmar como parte indissociável do audiovisual, performatizando o ato de filmar, levando suas consequências para o audiovisual. A preocupação real com a segurança do câmara, compartilhar o mesmo nível de informações, vendo o mesmo que este vê e não vendo o que este não vê, “As imagens estão no acontecimento e são o acontecimento”. (BENTES, 2014, p. 338)

Esta relação com o presente e o tremor do real invadindo as câmeras, apesar de muito atual, não é recente. Anitta Leandro, no texto *O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante*, apresenta uma questão semelhante nos anos 1970:

“Por que é que, às vezes, as imagens começam a tremer?”. A pergunta é formulada numa breve sequência de *O fundo do ar é vermelho*⁵³, de Chris Marker (1977), documentário em que o cineasta, servindo-se de imagens rodadas por mais de cinquenta cinegrafistas militantes, faz um balanço da história das lutas sociais no mundo entre os anos 1960 e 1970. (LEANDRO, 2010, p. 98)

O tremor trazido pelo cineasta Chris Marker⁵⁴ revela mais que apenas algo sobre uma decisão fotográfica de um filme; temos aqui um momento político sendo revelado, a abertura da militância na micropolítica e do cinema militante ao corpo daquele que filma, a experiência da câmara trazendo uma marca de subjetividade e singularidade. As imagens tremidas, conseguidas sem autorização e por vezes a contragosto da lei são “a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política”. (LEANDRO, 2010, p. 115)

Vemos aqui, neste documentário de 1977, muitos dos elementos que comentamos sobre a transmissão ao vivo contemporânea, e percebemos que eles não se perdem com a retirada do ao vivo. Chamamos a atenção para um texto de Comolli e Rancière em que falam do vestígio material que se encontra nesse documentário, como rastros do processo, elementos dessa realização que se mantêm e podem ser vistos na obra mesmo que editada:

Ao atribuir àquelas imagens o estatuto de um vestígio material da luta política, capaz de mediar uma atualização do passado, sem o recurso do discurso informativo, Marker homenageia o historiador do imediato que é o cineasta militante. (COMOLLI; RANCIÈRE, 1997 apud LEANDRO, 2010, p. 116)

1.5 Cartografar coletivos: a busca por uma política de subjetivação

Apresentamos aqui uma cartografia possível da ampliação do audiovisual no Brasil, trazendo a especificidade da cidade de São Paulo. Focamos na produção coletiva e naquilo que consideramos relevante na produção de documentários, especificamente *O muro da vergonha*, que

⁵³ Nome original, *Le fond de l'air est rouge*.

⁵⁴ Chris Marker (Paris, 29 de julho de 1921 – 29 de julho de 2012) foi cineasta, fotógrafo, escritor e artista multimídia francês. Seus filmes mais conhecidos são *La jetée* (1962), *Sans soleil* (1983) e *A.K.* (filme) (1985).

será analisado em detalhe no próximo capítulo. Porém, não terminaremos o capítulo 1 nos anos 2000, mas voltando à experiência da rádio Alice⁵⁵, uma das primeiras rádios livres italianas, que era transmitida de Bolonha, no final dos anos 1970⁵⁶, e sobre a qual Guattari escreveu em seu livro *Revolução molecular* (1986). Guattari entende que a rádio livre é uma utilização inteiramente diferente do rádio e de seu poder de difusão. Nesse sentido, trata em seu famoso texto do rádio não como mídia, mas como experiência do movimento que vinha se formando no final dos anos 1970. O autor não pensa a rádio Alice em termos de uma ferramenta de comunicação, mas como algo que abre a possibilidade de provocar ou acelerar um processo de ressignificação de um sistema midiático, no caso, o rádio. Segundo Guattari, isso acontece porque a rádio deixa de lado a função ligada apenas às questões da macropolítica e, ao se debruçar sobre a linguagem, abre-se ao campo da micropolítica: “A relevância da rádio Alice vem desse apontamento, sair do projeto sociológico, político, no sentido da macropolítica no sentido que os movimentos sociais antigamente praticavam. E se debruçar sobre a linguagem”. (GUATTARI, 1985, p. 58)

O autor reflete que não se trata de fazer como a rádio dominante, nem melhor, nem na mesma direção. Trata-se de encontrar outro uso, outra relação de escuta. Não se trata, portanto, apenas de um novo uso da mídia. Há uma diferença na enunciação, e não apenas enunciado. É a promoção de um certo tipo de criação que não poderia acontecer em outro momento ou dentro das rádios dominantes, por se tratar de um novo tipo de agenciamento dentro da mídia rádio. Uma linha de fuga no sistema midiático do período; era o começo de um processo de proliferação dos agentes de enunciação destinados a fazer explodir o modelo único da grande mídia.

agenciamento coletivo de enunciação. Teoria — técnica, poesia — devaneio
— palavra de ordem — grupos — sexo
— solidão — alegria — desespero — história — sentido — sem sentido.

Alice. Rádio linha de fuga. Agenciamento teoria — vida — prática — grupo — sexo — solidão — máquina — ternura — carinho.
Acabar com a chantagem da cientificidade dos conceitos.
(GUATTARI, 1985, p. 59)

Trazemos o exemplo da rádio Alice e da análise feita sobre ela por Guattari, pois entendemos que apresenta extrema consonância com nossa proposta de estudo de coletivos. A produção audiovisual tem, assim como a Alice, a potência de um novo agenciamento das mídias.

55

Disponível

em:

<http://www.radioalice.org/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=13&Itemid=129>.

Acesso em: 10 jun. 2017.

⁵⁶ “Rádio Alice é uma experiência paradigmática de comunicação no contexto de um modelo sócio-existencial-político-econômico que se materializava como projeto nos anos 70 na Itália. Bologna, em 74-77, tempo de gestação e vida de Alice, pode ser comparada à Paris de 68: um imenso laboratório ético-político construindo as bases para um mundo que virá”. (COSTA, 2004, p. 1)

Na experiência de Guattari e Rolnik no Brasil da redemocratização, era esse lugar que se procurava: “inventar um modo de produção cultural que quebre radicalmente os esquemas atuais de poder nesse campo, esquemas de que dispõe o Estado atualmente, através de seus equipamentos coletivos e de sua mídia”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 30)

A ruptura está na ressignificação do fluxo de produção, divulgação e circulação. Esse acesso às mídias permite que novos grupos produzam, sejam vistos e participem do processo de produção de subjetividade. Cabe aqui destacar que os autores entendem que essa subjetividade não implica em posse, mas em produção. A subjetividade é por eles compreendida como um processo coletivo, a “subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 31)

Os processos maquínicos de produção de subjetividade não dependem de máquinas modernas, mas, desde sociedades arcaicas e pré-capitalistas, existem equipamentos coletivos complexos de modelização da vida e do pensamento. Os elementos que concorrem para a produção de subjetividade podem ser:

1. componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte;
2. elementos fabricados pela indústria dos mídia, do cinema, etc.
3. dimensões semiológicas assignificantes colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas. (GUATTARI, 1992, p. 14)

A informática e as novas tecnologias da comunicação são, nos termos de André Parente, “animadas de uma protosubjetividade elementar”. (PARENTE, 2004, p. 93). Guattari, em seu livro *Caosmose* (1992), propõe uma tentativa de definição de subjetividade:

[...] a definição provisória mais englobante que eu proporia da subjetividade é: “o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autorreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva. (GUATTARI, 1992, p. 19)

Assim como a subjetividade não se reduz ao subjetivo ou à unidade de um ponto de vista de um indivíduo, a máquina, por sua vez, não se limita a uma função única e objetiva. “Uma máquina que não fosse investida de desejo e alimentada de subjetividade seria um corpo sem vida”. (PARENTE, 2004, p. 93). Com isso, podemos questionar uma separação simplista entre as máquinas de produção de subjetividade e a subjetividade humana: “Se a máquina resulta de um complexo processo de subjetivação, e se a subjetividade é fruto de um agenciamento social múltiplo, não há por que separar a máquina e o homem sob a base da oposição natural/artificial”. (PARENTE, 2004, p. 94). A subjetividade não se separa do corpo e não vem de um *a priori* humano que precede a tal vida social. “Longe de ser apenas algo como uma ‘faculdade da alma’, ele é inseparável da produção de signos, das instituições e das tecnologias”. (PARENTE, 2004, p. 95)

A importância de historicizar este processo dos coletivos não vem de um entendimento de que as tecnologias determinaram certos processos, mas de que uma política de subjetivação sempre acompanha um regime cultural, econômico e social, dado em um contexto histórico. Porque a política de subjetivação é elemento essencial de uma maneira do mundo existir, é um sistema de agenciamento do desejo. Está ligada e é indissociável de um dado contexto.

Entendemos, então, experiências como a rádio Alice e os coletivos estudados como o que Guattari e Rolnik nos apresentam como processos de singularização. Um tipo de desvio, de escapatória, frente às tentativas de traduzir a existência pelo caminho dominante da grande mídia e do capital:

O que chamo de processos de singularização é algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir a afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados. (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47)

Vemos, então, nesses coletivos e nas ressignificações da produção audiovisual a possibilidade de se opor à produção dominante. Tratamos, portanto, de trabalhos que acreditamos que podem colocar na mão de outros grupos o poder de participar da formação de subjetividade por processos de singularização:

Eu oporia essa máquina de produção de subjetividade à ideia de que é possível desenvolver modos de subjetivação singulares, aquilo que poderíamos chamar de “processos de singularização”, uma maneira de recusar todos esses modos de encodificação preestabelecidos, todos esses modos de manipulação e de telecomando, recusá-los para construir modos de produção, modos de criatividade que produzam subjetividade singular. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 22)



Figura 33: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

CAPÍTULO 2: POÉTICAS DO ENCONTRO NO DOCUMENTÁRIO *O MURO DA VERGONHA* (2014)

Tendo em mente a cartografia apresentada dos coletivos audiovisuais, passamos a investigar como se dá a construção da narrativa audiovisual no contexto do processo coletivo de criação do documentário *O muro da vergonha*, de 2014. Tem-se como foco a análise das relações entre a realização, a militância política e as organizações locais. O estudo se pauta nesses fatores como elementos formadores do campo de tensão em que a obra audiovisual se constrói.

O muro da vergonha é um documentário com 15 minutos e 46 segundos de duração, realizado pelos coletivos Moinho Vivo, Comboio e Fabcine. Além desses coletivos que aparecem como realizadores, o documentário não apresenta o nome de nenhum indivíduo ou qualquer divisão de cargos em seus créditos, diferente de como se faz tradicionalmente nos créditos de um curta-metragem.documentário.

A leitura se dá não apenas pelo viés tradicional do documentário, mas também pela busca das poéticas do audiovisual em suas extremidades, apontando para um lugar em que a linguagem documental se ressignifica. Nesse contexto, propomos uma aproximação dos processos criativos do documentário por meio dos três procedimentos poéticos apresentados por Christine Mello em seu livro *Extremidades do vídeo*, a saber, a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento, assim como uma abordagem do processo de criação através do conceito de Cecilia Almeida Salles em seu livro *Redes da criação*, que propõe a “criação como rede em processo”. (SALLES, 2006, p. 19).



Figura 34: Frame do documentário *O muro da vergonha*.

Em *O muro da vergonha*, a separação entre a peça audiovisual e seu contexto de produção não é possível. Essa obra não pode ser isolada de seu processo de produção e entendida da mesma

maneira em outro ambiente, como no cinema, por exemplo. Os realizadores pensam suas obras ligadas ao seu contexto, e com isso temos não apenas um vídeo que deixa transparecer as marcas do seu processo, mas que tem compromisso com esse processo. Nessa direção, para entendimento do processo criativo da obra, são apresentados a seguir os coletivos que a realizaram.

2.1 Apresentação dos coletivos: Comboio, Moinho Vivo e Fabcine

Três coletivos participam da realização de *O muro da vergonha*: Comboio, Moinho Vivo e Fabcine. O primeiro dos três coletivos que apresentaremos é o Comboio. Criado em 2010, o grupo tem trabalhos dentro de diversas ocupações na cidade de São Paulo, atuando em questões relativas ao direito à cidade. O grupo define seu trabalho em dois eixos: “Arte Pública e Micro Planejamento Urbano Participativo – Bottom-up (de baixo para cima)⁵⁷. O coletivo realiza ações diretas, intervindo na criação de espaços coletivos, na busca de ressignificá-los nas comunidades. Faz trabalhos relacionados à arte e à cultura, em vista de ressignificar as identidades dos ocupantes e o signo das ocupações para a cidade.

Em janeiro de 2011, os cerca de trinta integrantes do Comboio – ex-estudantes da PUC, da Faap e da USP – ocuparam um imóvel abandonado na região do Pacaembu, na zona oeste da cidade de São Paulo. Em entrevista à *Folha de S.Paulo*, eles explicam seus objetivos:

Formado por cerca de 30 pessoas, o ‘Comboio’ pretende fundar uma ‘universidade livre que produzirá conteúdo próprio’ e abrir uma biblioteca pública no imóvel. ‘A ocupação é política. Não queremos morar’, afirma o ‘interventor urbano’ Caio Castor, 27, formado em economia na PUC.⁵⁸

Essa ocupação tinha características diferentes das que o coletivo tomaria mais à frente, quando se juntou a ocupações maiores ligadas à questão da moradia.



Figura 35: *Frame* do vídeo sobre as atividades nas ocupações Columbia Palace e Prestes Maia.⁵⁹

⁵⁷ Disponível em: <<http://projetocomboio.wixsite.com/projetocomboio/page4>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁵⁸ Grupo invade casa onde viveu família Buarque de Holanda. *Folha de S.Paulo*, Cotidiano, C9, 14 jan. 2011.

⁵⁹ *Comboio – primavera/ verão* (Comboio, 3'24"). Disponível em: <<https://vimeo.com/25406787>>. Acesso em: 25 jul.

Entre 2010 e 2011, o Comboio também participou da Ocupação Prestes Maia, apresentada pelo grupo como a maior ocupação vertical da América Latina. O edifício, no centro da cidade de São Paulo, abrigou 468 famílias entre 2002 e 2007. No dia 3 outubro de 2010, o local foi novamente ocupado pela Frente de Luta por Moradia (FLM)⁶⁰, e o coletivo voltou a atuar nele.

Nessa ocupação, o Comboio realiza atividades como cineclube infantil, oficinas de teatro e circo e produz vídeos para divulgação. Além disso, aconteceram eventos em parceria com entidades externas, como a aula inaugural do curso de Ciências Sociais da PUC-SP, em 2011.

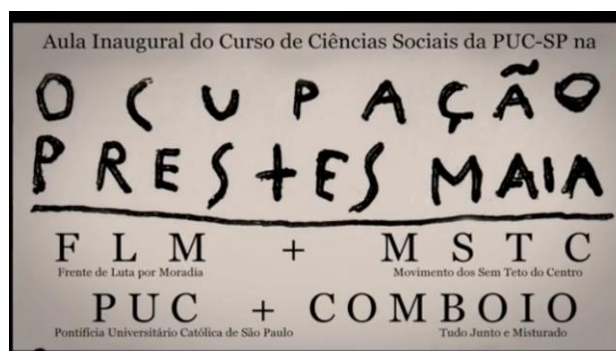


Figura 36: Cartaz referente à aula inaugural realizada dentro da ocupação Prestes Maia.⁶¹

Com trabalhos nas diferentes ocupações, temos a relação entre as ações diretas e as ações culturais. Ambas continuam fazendo parte das ações do coletivo. Arte e política se relacionam em um projeto comum.



Figura 37 e 38: Imagem das atividades do Comboio na Ocupação Cambuci.⁶²

2016.

⁶⁰ A FLM é um coletivo de luta por moradia, constituído de representação de movimentos autônomos que somam esforços para conquistar projetos habitacionais. Informação do portal da FLM. Disponível em: <<http://www.portalfm.com.br/frente-de-luta-por-moradia/principios/>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

⁶¹ *Frame de Comboio – primavera/ verão* (Comboio, 3'24"). Disponível em: <<https://vimeo.com/25406787>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

⁶² Disponível em: <<http://projetocomboio.wixsite.com/projetocomboio/ocupao-cambuci>>. Acesso em: 11 mar. 2016.

Para apresentarmos as ações do Comboio na Favela do Moinho, é necessário apresentar o movimento Moinho Vivo, associação de moradores da Favela do Moinho, localizada no bairro Campos Elíseos, considerada pelos moradores a última favela que ainda continua existindo no centro de São Paulo⁶³. Ela busca melhores condições para a Favela, lutando pela implantação de sistemas de água, luz, esgoto e segurança. Também tem como forte característica a luta contra incêndios que acabaram por forjar toda a história da Favela do Moinho.



Figura 39: Imagens do Moinho Vivo em seu *site*.⁶⁴

O movimento Moinho Vivo surge de um trabalho conjunto entre a associação de moradores da Favela e o projeto Comboio. O portal Rizoma realizou entrevista com Caio Castor, atuante do Comboio, e Humberto Marques Rocha, presidente da associação de moradores. Eles comentam o surgimento do movimento Moinho Vivo:

A associação de moradores do Moinho existe desde 2005, quando a favela estava sendo ameaçada por um processo de desapropriação do terreno e o escritório modelo de advocacia da PUC começou a assessorar a comunidade nos enfrentamentos jurídicos. Em 2011 a associação estava pouco mobilizada e mal conseguiam fazer reuniões. Neste mesmo ano, após um grande incêndio, a associação de moradores e o projeto Comboio começaram um trabalho conjunto de organização e luta por melhores condições de vida.⁶⁵

Parte dos trabalhos conjuntos entre Moinho Vivo e Comboio resultou nas oficinas participantes da 31ª Bienal de São Paulo, no ano de 2014. Nela, o Comboio já leva o nome de coletivo, conforme apontado no texto da Bienal:

Como parte do Programa no Tempo da 31ª Bienal de São Paulo, o coletivo Comboio e o movimento Moinho Vivo desenvolverão uma série de oficinas culturais e educacionais [...]. Moinho, como a última favela no centro de São Paulo, oferece um contraponto crucial em termos culturais e as condições da Bienal, localizada no Parque Ibirapuera. Considerando o movimento de resistência da Favela do Moinho, a 31ª Bienal aborda as condições de visibilidade, autodefinição e agenciamento pela arte e cultura, assim como a possibilidade de colaboração entre diferentes tipos de organização cultural.⁶⁶

⁶³ A relação entre centro e periferia não se faz mais como antagonismo simples, mas como extremos que se encontram em um ambiente de resignificação da oposição.

⁶⁴ Disponível em: <<https://moinhovivo.milharal.org/>>. Acesso em: 11 set. 2016.

⁶⁵ Disponível em: <<http://rizomas.net/cultura-escolar/producao-dos-alunos/utopia-e-cotidiano/429-o-movimento-moinho-vivo.html>>. Acesso em: 11 set. 2016.

⁶⁶ Disponível em: <<http://bienal.org.br/post.php?i=1402>>. Acesso em: 12 set. 2016.



Figura 40: Imagem de divulgação das Oficinas Comboio e Moinho Vivo.⁶⁷

O terceiro coletivo participante da realização de *O muro da vergonha* é a Fabcine, ou Fábrica de Cinema, ligado mais diretamente às questões da produção audiovisual:

A Fábrica de Cinema é uma associação cultural, que tem como objetivo a reflexão e a produção de conteúdos audiovisuais. Trabalhando de maneira coletiva e associativa, nos propomos produzir e refletir a partir da linguagem cinematográfica e do vídeo; tendo como ponto de partida o conceito (em construção permanente) de cinema popular.⁶⁸

A Fabcine foi fundada em 2009, mas o primeiro grande projeto que abordaremos é o Fabcine Móvel, que foi idealizado em 2013, mas teve início somente em 2015, após a seleção de Flávio Galvão, participante do coletivo, no Programa Agente Comunitário de Cultura⁶⁹ da Prefeitura de São Paulo. O projeto consiste em uma Kombi que se desloca pela cidade levando estrutura de produção audiovisual. Em 2017, continuava em atividade mesmo tendo recursos escassos. A mobilidade é possível pelo uso de equipamentos que permitem que toda a estrutura de produção possa caber dentro de um pequeno veículo, criando um cinema totalmente fora da indústria tradicional. Um cinema que, pela sua estrutura, realiza-se no limite da linguagem, no ponto em que o equipamento digital ressignifica a estrutura convencional de produção audiovisual.

A Fabcine se apresenta, portanto, à margem da indústria e mostra a importância das câmeras digitais mais leves e baratas para sua existência. Conforme o próprio coletivo afirma:

⁶⁷ Foto de divulgação das oficinas. Disponível em: <<http://bienal.org.br/post.php?i=1402>>. Acesso em: 11 set. 2016.

⁶⁸ Disponível em: <<https://fabricadecinemas.wordpress.com/sobre/>>. Acesso em: 12 set. 2016.

⁶⁹ “A proposta do Programa é apoiar financeiramente, por meio de bolsas, indivíduos envolvidos na produção e na promoção do acesso à cultura, priorizando aqueles com menores condições socioeconômicas e residentes em áreas com menor oferta de serviços e equipamentos culturais. O Agente Comunitário de Cultura é aquele que, de forma individual ou vinculado a um grupo/coletivo/rede, desenvolve, entre outras ações, processos de criação e produção culturais nas diversas linguagens artísticas e formas de expressão cultural, práticas culturais relacionadas ao pensamento, formação, qualificação, criação e circulação, entre outras”. Descrição do programa no *site* da Prefeitura. Disponível em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/projeto/283/>>. Acesso em: 14 set. 2016.

[...] à margem daquilo que se chama indústria cinematográfica, a Fábrica de Cinema atua com microdispositivos digitais próprios à cultura videográfica (câmeras de vídeo HandCam ou fotográficas DSLR, luz e gravadores de áudio portáteis), que propõe um *set* de filmagem leve e dinâmico, propício à execução de obras audiovisuais de baixo custo, construídas de acordo com o ritmo das ações.⁷⁰

Outro projeto que esse coletivo está realizando também foca no deslocamento da produção audiovisual, atribuindo a ela um lugar na extremidade. A Fábrica de Cinema criou o Núcleo Audiovisual Xapono para os indígenas da tribo yanomami, na cidade de Santa Isabel do Rio Negro, no estado do Amazonas, com uma estrutura permanente composta por câmeras e ilhas de edição. O projeto defende que hoje existem muitas produções de grande mídia e também independentes realizadas em terras indígenas, mas poucas delas permitem que os indígenas contem suas próprias histórias⁷¹.

O Núcleo Audiovisual Xapono tem o objetivo de criar uma autonomia permanente para o povo da aldeia na produção audiovisual, e é possibilitado pelo barateamento da produção. Vemos outro momento que se alinha à ideia de extremidade, quando, mesmo estando geograficamente isolados, o projeto dá possibilidade aos indígenas não só de criar uma obra audiovisual em conjunto com outros realizadores, mas também de inserir-se no mundo digital de produção e de compartilhar essa produção por meio das redes sociais. Novamente, vemos a relação entre centro e periferia ressignificada por essa nova produção digital acessível, localizada nas extremidades da linguagem, já que a tribo indígena pode se inserir no mundo das redes. A reconfiguração da produção audiovisual na extremidade tem potencialidade para projetos como esse, onde ocorre o deslocamento dos centros de produção e, por consequência, da linguagem audiovisual.



Figura 41: Imagens da Tribo Xapono interagindo com câmeras.⁷²

⁷⁰ Disponível em: <<https://fabricadecinemas.wordpress.com/sobre/>>. Acesso em: 7 mar. 2016.

⁷¹ Disponível em: <<https://benfeitoria.com/xapono>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

⁷² Página do Facebook do Núcleo Audiovisual Xapono. Disponível em: <<https://www.facebook.com/xapono/photos/a.143933339335101.1073741827.143924239336011/247904325604668/?type=1&theater>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

Depois de apresentados os três coletivos realizadores do documentário *O muro da vergonha*, iremos abordar seu processo de junção de forças e colaboração mútua. Em um primeiro momento, o coletivo Comboio e o movimento Moinho Vivo se juntaram am dentro da comunidade do Moinho. Durante as ações culturais, sentiram necessidade de formação de capacitação e de promover a realização audiovisual dentro da comunidade. Na sequência, a chegada da Fabcine vem para contribuir com uma visão de cinema, ressignificado pelo digital, tornando possíveis as produções dentro da Favela do Moinho.

O muro da vergonha surge de um contexto de emergência do movimento social, que gera a emergência da captação. A realização audiovisual acontece simultaneamente ao encontro dos agentes que dela participam. A obra surge transcendendo a experiência de realização de um audiovisual tradicional, o que acaba gerando a necessidade de uma pesquisa de linguagem para que essa experiência possa acontecer em outros moldes.

Podemos dizer, de maneira resumida, que esses três grupos apresentam um panorama de diferentes áreas de ação coletiva na cidade de São Paulo: Comboio como representante dos coletivos que discutem acesso à cidade, Moinho Vivo como maneira coletiva de ressignificar as associações de moradores, e Fabcine como um coletivo que trabalha diretamente com o audiovisual.

Esses processos coletivos se inserem na ideia de extremidades, pois todos estão no campo limite de ressignificação das áreas de ações. Entendemos extremidades não como um antagonismo das bordas, mas um extremo que se conecta. “A ideia de extremidades é embasada enquanto ‘caminho de leitura’, em direção à articulação entre campos não oponentes, mas complementares. E utilizada como atitude de olhar para as bordas, observar as zonas limites, as pontas extremas, interconectadas em variadas práticas”. (MELLO, 2016, p. 124)

O próprio documentário *O muro da vergonha* apresenta um histórico relevante para este estudo. Um dos pontos que motivou sua escolha foi sua participação na Mostra Cinema de Quebrada no CINUSP e a discussão que acabou por protagonizar.

Segundo o *site* do CINUSP, a Cinema de Quebrada aponta para o desejo de levar essa produção para dentro da universidade, além de levantar a questão de como defini-la e nomeá-la:

A ideia e motivação dos programas exibidos é criar espaço na universidade para as produções de coletivos e artistas baseados em bairros periféricos, até então pouco difundidas nos circuitos cinematográficos e que muitas vezes passam ao largo da crítica. Essa produção enriquece o debate acadêmico ao incluir novas vozes e agentes produtores de arte e cultura no âmbito da educação formal.

[...]

A discussão do próprio conceito de cinema da quebrada é assunto privilegiado das mostras, curadas a cada ano por um realizador externo ao CINUSP, um participante daquilo que, somente de maneira bastante fluida, poderia ser caracterizado como um “movimento”, sem centro nem periferia, sem hierarquia ou estrutura institucional, e cuja tendência talvez seja a

de ocupar a cena dos festivais, eliminando assim, ou ao menos reduzindo, os próprios contornos que o especificam.⁷³



Figura 42: Imagem de divulgação do site da III Mostra de Cinema da Quebrada.

Outro fator que levou à escolha deste curta como objeto de estudo foi a discussão que provocou a partir de uma carta de repúdio assinada por diversos realizadores e coletivos, que acusaram o CINUSP de supostamente ter alterado uma imagem do filme. Esse embate abriu caminho para se pensar como essas mostras buscam representar essas produções que estão à margem da indústria tradicional.

Havia uma imagem: essa mesma, também retirada do filme, com a pichação inscrita. Essa imagem supostamente foi usada pelo Cinusp e pela organização da III Mostra Cinema da Quebrada para a divulgação do evento. “Supostamente” porque a imagem não foi de fato utilizada. O Cinusp e a produção da mostra alteraram ela [*sic*] digitalmente, modificando seu conteúdo. Por meio de uma intervenção grosseira, apagou-se o nome do prefeito Haddad da pichação, restando da frase apenas o verbo e o predicado: “sustenta o muro”.

[...]

Quem quer exibir a quebrada, que seja para dar a ela voz e imagem, e não para silenciá-la. Quem quer dar espaço e tela para a periferia, tem de ser honesto com o recado e as lutas que vem dela. Não topamos exibir nossos filmes na Mostra para correr o risco deles serem apresentados num contexto que parece se envergonhar ou temer o que dizem suas imagens. Nos é [*sic*] difícil compreender que um evento destinado a pensar e exibir as imagens da quebrada se preste ao papel de apaziguar conflitos que seus realizadores, em contrário, desejam promover. Não nos parece sequer razoável que uma universidade pública promova o silêncio ao invés do questionamento e do conflito.⁷⁴

Vemos aqui um ponto importante por meio dessa carta: a afirmação da existência de um conjunto, de um tipo de audiovisual que apresenta uma unidade e que defende a si mesmo. Há um tipo de produção – e *O muro da vergonha* se insere nele – que impede a separação do componente

⁷³ Disponível em: <<http://cinusp.dobralab.com.br/mostra/apresentacao/AU-uytWZrIeJtD-piFA>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

⁷⁴ Idem.

audiovisual das questões políticas, ou seja, seu “produto final” não existe separado de seu contexto e de seus processos.

2.2 O documentário *O muro da vergonha*

Em agosto de 2014, moradores da Favela do Moinho, localizada no bairro dos Campos Elíseos, região central da cidade de São Paulo, derrubaram o chamado “muro da vergonha”. Depois de um incêndio⁷⁵ que causou a remoção de cerca de 480 famílias que moravam na Favela, um muro foi construído para limitar sua expansão, durante a gestão de Gilberto Kassab (DEM) na Prefeitura. O jornal *on-line Passa Palavra* traz um texto criado pelos mesmos grupos que realizaram o documentário, que mostra de forma mais detalhada essa mesma narrativa dos acontecimentos:

O “muro da vergonha” foi erguido logo após o primeiro grande incêndio que atingiu a comunidade. Com a “desculpa” de isolar a área para a demolição do prédio, que teve sua estrutura danificada pelo fogo, a Prefeitura construiu esse muro feito de concreto armado, com cerca de 8 metros de altura e que atravessa toda a comunidade na sua lateral, impedindo que os moradores reocupem o terreno. A área, atualmente vazia, pertence aos moradores e faz parte do processo de usucapião movido pela Associação de Moradores em 2008. Do outro lado há uma imensa pilha de entulho, restante do prédio demolido em 2012, que precisaria ser removida, inclusive para a construção da rota de fuga. Os moradores farão uma abertura, com cerca de 4 metros, no local indicado pelos bombeiros, para pressionar a Prefeitura a iniciar a construção da rota de fuga.⁷⁶



Figura 43: Cartaz divulgando o evento de derrubada do muro.⁷⁷

⁷⁵ “A favela do Moinho foi atingida por dois grandes incêndios. O primeiro, em dezembro de 2011, deixou 600 pessoas desabrigadas e destruiu mais de um terço da comunidade. O segundo ocorreu em setembro do ano passado e atingiu 80 barracos”. *Favela do Moinho: a queda do “muro da vergonha”* – ato político-cultural. Disponível em: <<http://www.passapalavra.info/2013/08/82021>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

⁷⁶ *Favela do Moinho: A queda do ‘muro da vergonha’* – ato político cultural. Disponível em: <<http://www.passapalavra.info/2013/08/82021>>. Acesso em: 25 ago. 2016.

⁷⁷ Cartaz Festival Moinho Vivo. Disponível em: <<http://passapalavra.info/2013/07/81925>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

No início de 2012, com a troca para a gestão de Fernando Haddad (PT), os moradores receberam a promessa de que o muro seria derrubado, já que um laudo do corpo de bombeiros pedia sua remoção por questões de segurança. Depois de dois anos, a promessa ainda não tinha sido cumprida, o que levou os moradores à decisão de derrubar o muro com as próprias mãos. O documentário tem como foco o dia da derrubada do muro e as interações entre os moradores, a polícia e os jornalistas. *O muro da vergonha* é permeado por imagens de arquivo do incêndio e gravações das conversas com o prefeito, nas quais ele autoriza a derrubada.

2.3 As redes da criação em *O muro da vergonha*

Antes de prosseguir com a análise, é importante deixar claro que propomos aqui uma discussão sobre documentário que não separe sua idealização de sua realização e produção. Para isso, a aproximação desse objeto acontece através da leitura de suas redes de criação, como são entendidas por Cecília Almeida Salles, que leva em conta seus procedimentos poéticos e suas condições de produção, ou seja, entende a obra nas suas relações com o tempo e o espaço da sua realização:

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. (SALLES, 2006, p. 32)

Esse processo de criação da obra na qual o artista está inserido na sua cultura possibilita brechas para desvios, uma possível linha de fuga. O artista interage com seu entorno e, com isso, a obra acontece dentro de uma rede cultural, em um sistema aberto de trocas, sempre em construção. Salles nos apresenta como a criação se dá em diálogo, onde cada uma das partes alimentado-se da outra:

Imerso e sobredeterminado pela sua cultura [...] e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com o entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro, visto de modo bastante geral. (SALLES, 2006, p. 40)

Esta pesquisa adota essa visão não linear e processual, na qual a obra, seus processos e a cultura na qual o realizador está inserido são indissociáveis. “[...] o artista inserido, inevitavelmente

na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções”. (SALLES, 2006, p. 39). Nesse contexto, entendemos a obra fazendo parte de um processo ligado indissociavelmente à cultura: “Todos os processos de criação são parte dessa efervescente atividade dialógica, que atua nas brechas – nas tentativas de expressão de desvios proporcionados e, ao mesmo tempo, responsáveis por esse clima de ebulição”. (SALLES, 2006, p. 39)

Assim como a obra não se isola da cultura, a obra não se isola de seu processo de criação; a obra apresentada ao público é parte do processo, e não seu final. A ideia de gênese como um momento exato de iluminação que gera a criação também perde o sentido, já que “a obra não é o fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso”. (SALLES, 2006, p. 36)

Cabe, então, buscar na análise do documentário o processo de criação inserido no campo relacional: “Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo” (SALLES, 2006, p. 22), mantendo o foco tanto nas relações entre realizadores quanto nas relações com o meio em que o documentário se insere.

O muro da vergonha é parte de um ativismo de coletivos da região; não surge unicamente do desejo de produzir um documentário, mas como uma necessidade no processo da militância. Caio Castor, um dos realizadores⁷⁸, aponta como se deu o início do processo: “Na verdade, ir pro Moinho vem da minha militância e das relações que a gente foi construindo. Não vem necessariamente do audiovisual. Por acaso, eu acabei chegando lá com a câmera, porque eu cheguei lá depois do segundo incêndio”. (CASTOR, 2016). A utilização do audiovisual acontece pela necessidade, que, por sua vez, gera o interesse e o aprendizado, assim como a busca por pessoas com conhecimentos e equipamentos apropriados: “nessa época, eu nem filmava muito ainda. Eu mais fotografava. Enfim, aí chamaram uma galera com câmera pra ajudar nessa resistência, foi basicamente assim”. (CASTOR, 2016)

É na rede formada pela conexão entre coletivo ativista e produção audiovisual que se dá a construção poética de *O muro da vergonha*. Por não se construir em busca da estrutura clássica do cinema documentário, abre espaço para métodos criados no *ato da realização fílmica*. Se o resultado for analisado sem levar em conta as marcas do processo, a dimensão específica do cinema coletivo será ignorada. Uma aproximação para análise puramente fílmica tende a deixar escapar o

⁷⁸ O uso da palavra realizador, sem distinção de cargo ou função, tem a intenção de buscar uma coerência com a organização da produção.

que há de mais precioso nesse processo. Buscamos aqui um entendimento da criação coletiva em que o interesse está voltado para o encontro, para seu potencial de ativação de uma comunidade. Por isso, o enfoque recai sobre o processo em detrimento das construções formais. O que está à frente não é a linguagem em si, com seus processos e procedimentos poéticos.

O foco no processo abre espaço para que o próprio processo influencie as tomadas de decisão. Salles aponta para as características de processos abertos às descobertas:

O movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força. (SALLES, 2006, p. 16)

Destaca-se o experimento de métodos narrativos, que aparece na ação audiovisual do coletivo, com poéticas criadas neste momento de ativação de uma comunidade, que acontece no encontro entre os membros do coletivo, a realização audiovisual e a realidade. Na entrevista com Caio Castor, observam-se diversos apontamentos para a importância do processo: “O audiovisual vinha mesmo como uma ferramenta. Enfim, e aí é isso, a gente ia fazendo coletivamente, e quanto mais fazia mais a gente se interessava por fazer”. (CASTOR, 2016)

O fato da obra não nascer pelo simples desejo da realização audiovisual gera reflexos em todo seu processo. A produção localizada fora da estrutura do cinema insere *O muro da vergonha* em um lugar do documentário que Comolli apresenta como gerado prioritariamente pelo desejo. O desejo como motivação, a independência de financiamento ou de difusão para existir permite a criação de novas possibilidades.

O documentário, nesse caso, não nasce ligado ao desejo da realização audiovisual; o “posto de comando” é outro, a realização tem seu motivo inicial fora do audiovisual. Como diz Comolli, o desejo se desloca do fomento, ou da distribuição, e, no caso de *O muro da vergonha*, coloca-se no ato da realização audiovisual e em seu uso político e cultural.

Nesse ponto, temos o produto audiovisual não caracterizado como objeto ou trabalho único dos realizadores. A princípio esse fato poderia nos apontar para uma aparente negação da reflexão sobre a produção audiovisual, ou seja, um audiovisual pouco pensado, apenas instrumental a serviço de uma causa.

Voltamos ao pensamento de Cecilia Almeida Salles, que chama nossa atenção para o risco de se ignorar a teoria quando esta não se apresenta como uma formulação verbal. Acreditando na ideia de que um filme pode ser feito sem nenhuma reflexão sobre o audiovisual, ignoramos uma teoria (reflexão) que pode ser vista dentro do fazer audiovisual. “Vale lembrar que essa visão não é rara, especialmente quando se trata das manifestações artísticas da visualidade, pois a reflexão está,

para muitos, associada ao verbal e, por vezes, só ao verbal escrito”. (SALLES, 2010, p. 183). Vemos, então, duas possibilidades: uma teoria da prática e uma teoria mais intelectual. Ou seja, uma teoria implícita no fazer cinematográfico, em contraponto a construções teóricas explicitadas por alguns cineastas, ou mesmo formuladas em textos.

Na realização de *O muro da vergonha* seria pouco esperado reflexões clássicas, como associar um roteiro a uma tradição, por exemplo. Seguindo este pensamento de Salles, isso em nada prejudica nossa análise. A falta de uma fala clara vinculada a uma teoria em nada aponta para a não existência de uma teoria implícita no fazer audiovisual, a qual se pretende aferir neste trabalho. Todos os cineastas têm ideias e planejam sua realização, mesmo que não explicitem isso.

2.4 Aproximações críticas: leitura das extremidades

Apontamos, com este texto, na direção de uma realização que não se baseia no que entendemos como construção fílmica tradicional, na qual idealização, roteiro e realização acontecem em uma linha cronológica. Emprestamos de Arlindo Machado uma definição de linguagem clássica do cinema: “Isso que hoje nós chamamos, por exemplo, de a ‘linguagem’ do cinema – um tipo de construção narrativa baseado na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade”. (MACHADO, 1997, p. 191). Também não nos parece suficiente um enquadramento no modelo de documentário de Bill Nichols (2005), que poderia ser definido como uma teoria clássica do documentário⁷⁹.

O muro da vergonha traz a temática do enfrentamento de políticas do espaço urbano dentro de uma obra que se realiza no enfrentamento das estruturas da produção audiovisual. Com isso, realizamos uma aproximação de *O muro da vergonha*, enquanto documentário coletivo, não isolado

⁷⁹ Nichols apresenta uma leitura para o documentário através de seus *modos de representação* ou *modos de produzir documentários*: “Os modos adquirem importância num determinado tempo e lugar, mas persistem e tornam-se mais universais que os movimentos. Cada modo pode surgir, em parte, como reação às limitações percebidas em outros modos, como reação às possibilidades tecnológicas e como reação a um contexto social em mudança”. (p. 63). Os modos apresentados por Nichols são: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. O modo poético evidencia a subjetividade e a experiência estética. Existe a valorização das impressões do realizador e pouca preocupação com a representação. Documentários relacionados ao modo expositivo se apresentam quase como tese, com foco na defesa de argumentos e na aparência de objetividade. As imagens aparecem como aliadas da argumentação. O modo observativo é aquele que busca não interferir no retratado; tudo acontece como se a equipe do documentário não estivesse ali. No modo participativo, os documentaristas aparecem como sujeitos ativos no processo de realização; ouvimos vozes nas entrevistas ou, de outras maneiras, temos acesso aos realizadores. O modo reflexivo é aquele que revela a quem assiste os procedimentos de realização do documentário. O modo performático, ou performativo, é aquele que tenta, através de seu realizador, representar sua subjetividade ou uma subjetividade social, “A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada”. (p. 172).

como cinema, mas pelo caminho apresentado por Christine Mello em *Extremidades do vídeo* (2008), buscando pensar suas poéticas também no seu processo e no seu compartilhamento, localizando o documentário em um lugar fronteiro. Em um espaço de ressignificação, analisaremos o documentário com base em três procedimentos poéticos das extremidades do vídeo.

O primeiro procedimento poético que analisaremos é a *desconstrução*. Nele, a linguagem clássica cede lugar para novos espaços de criação, novas construções poéticas, “os conceitos desconstrutivos evocam, em um primeiro momento, a negação do próprio meio e, em um segundo momento, a necessidade de expansão de seus limites criativos” (MELLO, 2008, p. 115). O documentário desconstrói a tradição do cinema.

O disparador inicial de *O muro da vergonha* não é um roteiro, mas uma necessidade de registro que aos poucos vai se transformando em linguagem, no desejo de contar uma história. “Não tinha roteiro, não. É uma coisa que a gente registrava por necessidade mesmo. Até para se proteger da polícia, do poder público, das investidas do poder público”. (CASTOR, 2016). Temos, desta forma, a estrutura de algo que vem pela experiência, pela vivência, promovido pelo encontro com a realidade, e que, em algum momento do processo, produz a necessidade da construção em formato de documentário, ligando-se ao experimentalismo da desconstrução nas poéticas do vídeo: “As experiências desconstrutivas do vídeo viram pelo avesso as circunstâncias impostas nos manuais didáticos que ensinam como fazer um bom vídeo, descobrindo novas estratégias de circulação do pensamento contemporâneo”. (MELLO, 2008, p. 122)

O segundo procedimento poético que analisaremos é o *compartilhamento*, que se relaciona à cultura digital e às produções em rede:

O século XXI é reconhecido por seus ambientes tecnológicos híbridos e nômades, que traduzem a noção de uma cultura compartilhada. Integrante desse ambiente cultural, o compartilhamento do vídeo diz respeito às transformações que ocorrem na produção, na recepção e na distribuição do vídeo. [...] a sua transmutação de formato audiovisual *off-line* para o compartilhamento com formatos de distribuição interativos e *on-line*. Tal tipo de extremidade relaciona o vídeo ao *contexto emergente das novas mídias*. (MELLO, 2008, p. 196, grifo do autor)

O documentário já mostra no seu primeiro *frame* – tela preta com o nome dos três coletivos participantes – indícios do compartilhamento da autoria. O próprio conceito de assinatura se transforma, acentuando a característica de compartilhamento, que já estaria evidenciada pela produção coletiva.

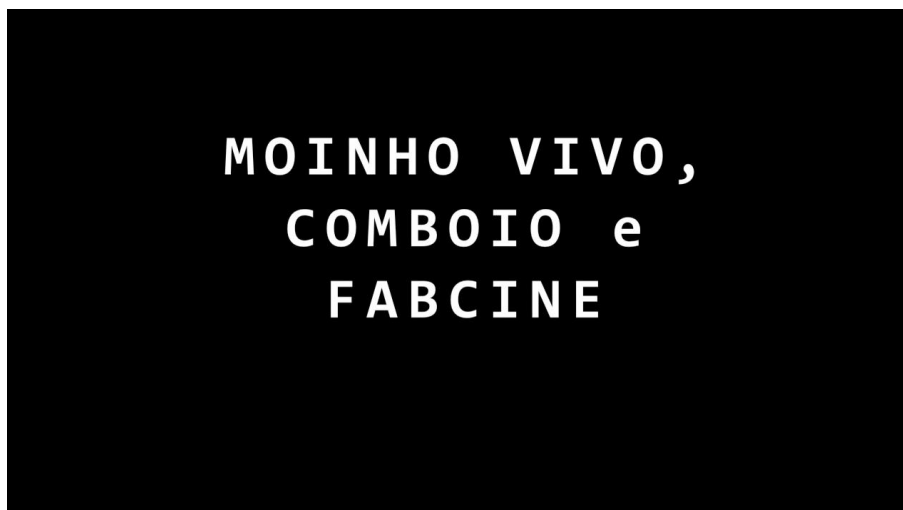


Figura 44: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

O compartilhamento da autoria diz respeito a uma transformação ocorrida na produção. Gera novas possibilidades de criação e questiona o sistema clássico do cinema com sua estrutura altamente hierarquizada e compartimentada. O compartilhamento de saberes e dos processos entre os três coletivos traz a possibilidade do documentário acontecer em um ambiente de diálogo entre realizadores, criando uma rede que, durante o processo de criação, tende a se expandir. Salles aponta para uma rede de criação que se define nesse processo: “Sob esse prisma, é interessante pensar que a rede da criação se define em seu próprio processo de expansão: são as relações que vão sendo estabelecidas, durante o processo, que constituem a obra”. (SALLES, 2006, p. 26)

Uma segunda aproximação pelo procedimento do *compartilhamento* seria não só o da autoria, que é inerente à construção dentro dos coletivos, mas também a questão do seu favorecimento nos meios digitais. Mello aponta para uma cultura compartilhada dentro desse ambiente: “O compartilhamento do vídeo representa sua passagem de uma narrativa acabada para a construção dinâmica e interativa da narrativa. Esse compartilhamento marca a confluência do vídeo com o hipertexto e com as redes de comunicação”. (MELLO, 2008, p. 196)

Caio Castor aponta a importância da internet para o trabalho: “Com essa possibilidade de conseguir algum alcance na internet e de divulgar outro ponto de vista da história, isso é uma coisa que atrai todo mundo e, quando você vê, você consegue fazer isso naturalmente”. (CASTOR, 2016)

Voltando ao vídeo, logo após a cartela com os nomes dos coletivos, vemos a cena que abre o documentário: uma imagem de arquivo de um dos incêndios ocorrido na Favela do Moinho.



Figura 45: *Frame* da cena inicial do documentário *O muro da vergonha*.

As imagens são do segundo incêndio ocorrido em setembro de 2013, mas o filme não apresenta nenhum tipo de legenda ou voz especificando de qual deles se trata, representando, deste modo, os incêndios como um todo, e não um específico. A diferença de qualidade entre as imagens desse vídeo e as demais imagens do documentário reforça a condição de imagem de arquivo dessas que mostram o incêndio.

Faremos agora uma aproximação da obra pelo procedimento poético da *contaminação*. Um primeiro ponto desse procedimento é a contaminação da linguagem do cinema pelo digital, da linguagem do cinema e da tradição do documentário pelos celulares e pela fotografia. O realizador do documentário, Caio Castro, comenta: “na verdade, foi uma coisa que foi surgindo, assim. Sempre tem muita coisa do celular, da galera gravar com o celular, acho que é uma coisa quase que automática. Vem alguém do poder público, sabe, vem a polícia, a galera já saca o celular e começa a registrar”. (CASTOR, 2016). A relação não se dá pelo simples uso dessa tecnologia, mas pelos realizadores que formam o seu olhar dentro dessa realidade, e que operam com esses elementos e suas características antes mesmo de se aproximar de qualquer tradição do cinema. Essa é a potência desse procedimento: “A contaminação é um tipo de ação estética descentralizada em que o vídeo se potencializa como linguagem a partir do contato com outra linguagem”. (MELLO, 2008, p. 137)

O realizador Caio Castro também deixa clara essa questão ao falar de sua inserção no processo de transição de tecnologias. Ele vinha de um trabalho como fotógrafo e, com a mudança para o digital, deparou-se com o vídeo: “A única coisa que eu sabia fazer era fotografar, então eu fotografava. E aí, eu peguei muito da transição do analógico para o digital”. (CASTOR, 2016). Ele aponta também para um início sem edição, que depois se transforma: “E aí eu só filmava e fazia uns *takes* únicos e subia na internet; era o que o sabia fazer. E foi a partir de lá que eu comecei”. (CASTOR, 2016). Neste momento, trazemos para a obra a potência desse diálogo entre as linguagens: “Em suas contaminações, o vídeo amplia seus diálogos com outras linguagens na construção de um discurso dialético”. (MELLO, 2008, p. 137)

Logo após a imagem de arquivo, vemos outra em preto e branco de pessoas derrubando um muro a marretadas e, em seguida, a tela que apresenta o título *O muro da vergonha*.

Somos, então, apresentados de maneira rápida, por meio de imagens diversificadas, ao histórico que levou à construção do muro e do momento, presente no filme, da sua derrubada. No entanto, a menos que o espectador já tenha conhecimento prévio, essas imagens não se explicam por si sós.

Na sequência, somos conduzidos à reunião na qual o prefeito lê em voz alta o laudo dos bombeiros, que diz que o muro deve ser retirado devido ao risco de incêndio. O prefeito concorda com a necessidade de demolição e promete a derrubada para a semana seguinte.



Figura 46: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

Temos agora um corte seco, onde vemos imagens de pessoas quebrando o muro. Um estranhamento é causado pelo fato dessas pessoas não parecerem ser funcionários oficiais cumprindo a determinação da Prefeitura. O documentário nos mostra, então, que a população está quebrando o muro, enquanto um texto nos informa a data, que é posterior à da promessa do prefeito. A estrutura da montagem apresenta essa característica de ponto e contraponto. As duas cenas unidas constroem uma relação de oposição entre a política institucional e a ação direta.



Figura 47: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

O documentário segue com um corte rápido para uma câmera na mão que treme, diferente das câmeras estáticas das imagens anteriores. Na cena, a câmera corre em direção ao muro, passando por vários carros da Polícia Militar; ouvimos a respiração ofegante de seu operador se aproximando de um grupo de policiais parados embaixo do muro parcialmente derrubado. O câmera se apresenta – seu nome é Caio⁸⁰ – e questiona a situação. Na voz do tenente da Polícia Militar, o caso se explicita: a promessa de derrubada pela Prefeitura não havia sido cumprida e a população resolveu realizá-la com as próprias forças. Caio, então, diz para o policial: “a gente resolveu quebrar”. O realizador se coloca como parte do grupo que quebra o muro, tornando inexistente a relação de oposição entre ele e os retratados. A respiração ofegante de Caio atrás da câmera nos mostra um realizador participante do ato retratado, convidando-nos a participar da experiência de derrubada do muro.

A conversa com os policiais acaba sem conclusão e o documentário, que até então tinha imagens em preto e branco, neste momento ganha cor, denotando um novo momento na narrativa do filme. Vemos uma moradora sendo entrevistada pela Rede Bandeirantes de televisão (Band). Ela explica o porquê da derrubada do muro, o que nos coloca em um novo momento, em que o ato da derrubada está dado e já despertou a atenção da mídia tradicional. Na entrevista, a moradora chama a atenção dizendo: “derrubamos como um ato político”. Isso marca sua posição e a insere no mesmo grupo, sem uma liderança em destaque.

Neste ponto, fica clara uma segunda função da câmera, a de proteção. Ao colocar a câmera frente aos policiais e registrar todo o processo, o audiovisual serve como segurança, faz com que as autoridades policiais se sintam vigiadas:

As câmeras (*smatphones*, celulares) têm também uma função de vigilância. Durante as transmissões vimos surgir e tomar consciência uma outra função da imagem, a imagem utilizada não apenas para “informar” ou relatar, mas uma câmera de combate e intrusiva (que responde aos movimentos mais sutis e ágeis, flexíveis, da palma da mão). Essa câmera intrusiva, às vezes imperceptível, serve como ferramenta/arma para “ferir” o inimigo, para vigiá-lo. Sejam as imagens dos midiativistas quanto as imagens de registro, documentação, “fichamento” visual, feitas pelas câmeras da polícia. (BENTES, 2014, p. 333)

Bentes se refere à estratégia dos anos 1990 que ficou conhecida como Copwatch⁸¹, constituída através de uma câmera de combate que sofre os acontecimentos como seus participantes:

“Copwatch” 4 é uma estratégia midiativista de usar transmissões *on line* para expor e monitorar a polícia. Essa é a diferença do midiativismo para o jornalismo de relato que dá a notícia e vai embora alheia às suas consequências. Além de “sofrer” todas as violências, a

⁸⁰ O realizador que ouvimos é Caio Castor, entrevistado para esta pesquisa.

⁸¹ O Copwatch foi iniciado em Berkeley, Califórnia, em 1990, e foi reinventado no Brasil em junho/julho de 2013. “As imagens provocam situações de segurança/insegurança. São o salvo-conduto para que um manifestante ou o próprio cinegrafista não seja atacado ou detido, mas as imagens são também o ‘inimigo’ a neutralizar”. (BENTES, 2014, p. 337)

câmera de combate usa o poder/potência de exposição *on line* contra as autoridades policiais, com o monitoramento dos muitos e a multidão em tempo real. (BENTES, 2014, p. 334)



Figura 48: *Frame do documentário O muro da vergonha.*



Figura 49: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

Seguimos para uma sequência em que tudo acontece simultaneamente: a mídia chega para cobrir o fato, a população e os policiais discutem e o muro continua sendo derrubado. Novamente vemos uma montagem que privilegia uma busca pela representação sensória do acúmulo dos acontecimentos, ao invés da criação de uma linha narrativa explicando o ocorrido.

A próxima cena que novamente nos chama a atenção é o momento da chegada da repórter da Rede Record. Antes de iniciar a entrevista com os moradores, uma imagem de cobertura mostra a repórter deslocada do contexto, e sua presença se destaca quase como um corpo estranho. Textualmente, a repórter também se desloca, e a frase que ouvimos dela é: “Por que vocês decidiram derrubar essa parte do muro?”.



Figura 50: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

A cena mostra, portanto, a figura de um “outro” – no caso a da repórter – chegando ao Moinho. O documentário comenta sobre “nós” e “eles”, o momento chave para a irrupção do acontecimento. Vem à tona uma visão da diferença das relações que a grande mídia e a mídia alternativa estabelecem com o retratado. Uma oposição entre o registro que acontece no mesmo instante do ato, como parte da realidade retratada, e aquele que se destaca do acontecimento, e se mostra deslocado. Esse estranhamento de realidades causado pela aparição do outro reforça o entendimento que estamos traçando aqui de que este documentário acontece no encontro com o ocorrido, e não na criação de uma narrativa sobre ele.

Um elemento muito importante para os realizadores, durante todo o processo, é mostrar uma visão diferente da que o jornalismo tradicional tem do bairro e, mais especificamente, do incêndio no bairro: “Existe uma cobertura constante do perigo do incêndio, então por conta disso a solução natural seria as pessoas saírem dali, tanto do incêndio quanto da linha de trem. [...] Sempre que acontece alguma coisa lá vai muita imprensa. [...] Cansei de ver o Datena xingando a galera de bandido”. (CASTOR, 2016)

A relação entre *O muro da vergonha* e o jornalismo não é de representação da presença das equipes da mídia tradicional na região. O jornalismo e os sujeitos que o representam contaminam o documentário. Arlindo Machado aponta para a importância da presença nos acontecimentos para a construção jornalística: “tornou-se essencial a presença da televisão no local e tempo dos acontecimentos, não apenas para autorizá-la como fonte confiável, mas principalmente porque essa é a condição *sine qua non* de seu processo signficante”. (MACHADO, 2000, p. 105)

Neste momento vemos uma grande diferença na linguagem empregada por este documentário. Apresentamos a ideia da transparência dos meios e do “assujeitamento” trazida por Arlindo Machado: “Na representação óptica herdada do Renascimento, o centro de projeção era, em geral, ocupado pelo olho visualizador da cena, o sujeito da representação. No momento em que contemplava a imagem clássica, o espectador ocupa esse lugar, deixando-se, portanto, ‘assujeitar’ pelo outro, incorporando não apenas a sua visão, mas, por extensão, os seus afetos e posições subjetivas”. (MACHADO, 2007, p. 230). O autor apontando aqui para um tipo de representação em que o espectador se entende como o olho do foco, como ele mesmo vendo a realidade:

Esse processo de “assujeitamento” é largamente facilitado pela transparência dos meios: na pintura, como no cinema, nada se interpõe entre o espectador e a imagem; portanto, o espectador pode supor que a imagem que ele vê é o seu próprio campo de visão “natural” idêntico ao que ele tem em situações perceptivas não pictóricas. (MACHADO, 2007, p. 230)

Esse efeito dependente do meio será entendido por nós como sendo o buscado pelo jornalismo. A ideia de que quem assiste estava lá permite o entendimento. “O efeito de realidade da figuração clássica é, portanto, largamente dependente da transparência dos meios técnicos, e o cinema soube sacar todo proveito disso. Com as novas tecnologias digitais, as coisas não se passam de forma tão simples assim”. (MACHADO, 2007, p. 230). Transparência é um conceito de Ismail Xavier, segundo o qual o retratado é apresentado sem se mostrar como elemento mediado: “o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza)”. (XAVIER, 2008, p. 42)

Por outro lado, a opacidade liga-se ao antirrealismo, às obras que revelam seu instrumental. Xavier apresenta essa construção como ligada às vanguardas:

A construção do “cinema poético” compatível com os vários “ismos” da vanguarda implica em trabalhar contra a “reprodução natural” e contra a ideia de mimese no próprio terreno onde tal naturalidade da tal perfeição mimética parece estar inscrita no próprio instrumento e na própria técnica de base. [...]. O ataque frontal à aparência realista da imagem cinematográfica vem, inicialmente, de uma tendência específica marcada por uma ostensiva pré-estilização do material colocado em frente à câmera: a tendência expressionista. (XAVIER, 2008, p. 100)

O conhecimento da construção poética no contexto digital ajuda a diminuir essa transparência. Imagens como as de *O muro da vergonha* mostram a chegada da câmera e seu posicionamento, quebram essa transparência. Por sua vez, o próprio documentário questiona a função de olho de sua câmera. Existe muitas vezes, em *O muro da vergonha*, uma voz que vem de trás da câmera e nos aponta para a ideia de uma visão de um indivíduo que opera essa realidade, mediada por suas intenções e subjetividades.

César Guimarães traça a diferença das relações que o jornalismo tradicional e o cinema documental estabelecem entre o acontecimento e sua imagem:

Enquanto a televisão anseia por trazer o mundo até nós, no documentário é o próprio mundo, o dos outros – e o nosso passando pelo dos outros –, que nos interpela. Sabemos bem o quanto, todos os dias, as televisões e os jornais, sob o regime da informação, se apressam em fazer o diagnóstico (descartado na manhã seguinte) do estado do mundo. (GUIMARÃES, 2008, p. 8)

Jean-Louis Comolli aponta para essa nova necessidade do documentário de se abrir para o risco do real em um mundo roteirizado: “Diante dessa crescente roteirização das relações sociais intersubjetivas, tal como é veiculada (e finalmente garantida) pelo modelo ‘realista’ da telenovela, o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real”. (COMOLLI, 2008, p. 36)

O desejo de mostrar uma realidade de maneira diferente daquela da grande mídia ou do cinema industrial nos leva a pensar sobre o processo da realização: “O imperativo do ‘como filmar’, central no trabalho do cineasta, coloca-se como a mais violenta necessidade: não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme”. (COMOLLI, 2008, p. 36)

Ainda em outra aproximação teórica, quando o documentário tenta opor-se à realidade trazida pelo jornalismo tradicional, não apenas pelo texto contrário, mas mostrando uma linguagem que desafia a imagem desse jornalismo, vemos uma aproximação com o conceito de artemídia de Arlindo Machado: “formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas de qualidade”. (MACHADO, 2007, p. 7)

Essas aproximações críticas que estamos propondo se torna possível quando interpretamos *O muro da vergonha* como uma obra audiovisual sob o signo das extremidades, ou seja, entendido como uma obra que acontece em um lugar onde a linguagem do documentário se ressignifica. Por meio dessa abordagem, observa-se como o documentário se relaciona pelos seus procedimentos poéticos com o signo das extremidades. Desconstruindo a estrutura de produção do cinema e do jornalismo em escala industrial, nem mesmo buscando emular essas estruturas de produção, mas apresentando suas forças poéticas na urgência dos acontecimentos e em seus processos coletivos. Compartilhando não só a autoria entre os coletivos audiovisuais e a população, mas também a experiência audiovisual pela internet por meio da circulação do vídeo, é possível criar novas redes entre pessoas próximas à realidade do Moinho e apresentar a história a pessoas que a desconheciam. *O muro da vergonha* é criado também contaminado pelo contexto digital, que permite baixos custos de produção com suas câmeras leves que fazem o registro dos acontecimentos em tempo real, e pelo jornalismo quando, ao tentar criar estranhamento em relação à linguagem jornalística, ao mesmo tempo acaba contaminado por ela.



Figura 51: *Frame do documentário O muro da vergonha.*

CAPÍTULO 3: O DOCUMENTÁRIO EM ENCONTRO COM O MUNDO

Vemos *O muro da vergonha* como um documentário que nasce do seu processo e durante seu processo, que foi sendo realizado sem a intenção clara do que viria a ser e sem um formato definido. Ele estabelece uma relação íntima e inseparável com a militância e com questões políticas e sociais ligadas à derrubada do muro, e também com outras que surgem na urgência deste acontecimento. Um ambiente de tensões, no qual o processo de criação é a matéria-prima da obra.

Explorando o documentário sob essa perspectiva, surge a impossibilidade de separar contexto do processo e projeto poético. Sobre essa impossibilidade de separação, Salles nos diz:

Ao discutir os processos de criação, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto poético de natureza ética e estética. Fica clara a necessidade de se observarem tais percursos como espaço de constituição da subjetividade. Projeto e artista estão imbricados de modo vital, que está sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição. (SALLES, 2013, p. 186)

Quando nos referimos à criação audiovisual realizada por coletivos, é exatamente por tocar nessas duas áreas que trazemos aqui a ideia de rede como um espaço relacional das criações. “Essa visão do processo de criação nos coloca em pleno campo relacional, sem vocação para o isolamento de seus componentes, exigindo, portanto, permanente atenção a contextualizações e ativação das relações que o mantêm como sistema complexo”. (SALLES, 2006, p. 22)

Pensamos essa criação como uma rede de conexões entre pessoas que trabalham juntas em um coletivo, entre a ideia impressa em um roteiro e a imagem captada pela câmera, entre a obra e o contexto no qual se insere, entre o documentário e o contexto ao qual se refere. Vale destacar uma especificidade do audiovisual que se mantém mesmo em sua escala industrial: ele é tipicamente coletivo. Nele, diferentes áreas de especialidade se juntam e colaboram: “Ao estabelecer nexos entre as informações advindas do diretor, roteiristas, fotógrafo e atores, por exemplo, estaremos ativando essa rede de profissionais, que tornam o processo possível”. (SALLES, 2010, p. 178). No caso específico do documentário e das criações coletivas, a relação com o processo fica muito clara. O roteiro prévio muitas vezes funciona apenas como indicativo, e é o processo das gravações e seus acasos que formam grande parte da obra. O processo é algo que se leva em conta no planejamento de um documentário, e é exatamente uma dimensão dele que a câmera capta.

Assim, entendemos a criação de redes nas diversas relações desses coletivos com o contexto em que estão inseridos, assim como suas apreensões prévias sobre os temas abordados. Enxergamos os próprios coletivos como uma rede. A relação deles com a região onde foram criados é um forte nó dessa rede. Não se trata apenas de buscar no conteúdo da obra referências e opiniões políticas.

3.1 A relação realizador e contexto: acontecimentos poéticos

No encontro, o documentário é mais do que seu texto; torna-se um atravessamento do que foi formado na relação entre o coletivo criador e a realidade abordada. É nesse sentido que trazemos a ideia apresentada por Comolli de um documentário que não se dá como uma representação da realidade, mas como um audiovisual ameaçado pela realidade:

As condições da experiência fazem parte da experiência. Ao abrir-se aquilo que ameaça sua própria possibilidade (o real ameaça a cena), o cinema documentário possibilita ao mesmo tempo uma modificação da representação [...] os filmes documentários não são apenas ‘abertos para o mundo’: eles são atravessados, furados, transportados pelo mundo. (COMOLLI, 2008, p. 36)

O real que pode existir no documentário acontece no momento partilhado entre quem grava e quem é gravado, sem relação de oposição entre realizador e objeto. No encontro, compõe-se uma realidade que transborda os dois lados da câmera, em um acontecimento presente que deixa vestígios cristalizados no produto audiovisual. Nesse sentido, o documentário pode explorar a relação entre sua poética e o acontecimento.

Trazemos a visão de André Parente, na qual o autor apresenta, a partir de conceitos deleuzianos, a narrativa cinematográfica entendida como o próprio acontecimento, e não apenas como representação ou relato. A primeira questão é a definição de narrativa. Podemos começar a defini-la pelo conceito de enunciado, desde que não se reduza o enunciado apenas à narrativa em seu nível mais simples:

Podemos definir a narrativa como enunciado, com a condição de não reduzi-la às três dimensões de significação, designação e manifestação.

[...]

É preciso, pois, introduzir uma quarta dimensão, que explique por que as proposições remetem a um estado de coisas. Essa quarta dimensão é o sentido (estoicos e Bergson), a expressão (Husserl), o exprimível ou enunciável (Deleuze). (PARENTE, 2013, p. 253)

O sentido, ou enunciável, é o ponto para o qual toda narrativa converge e se movimenta em direção a ele. Mesmo que este ponto, o sentido, seja desconhecido, cause estranhamento ou nem seja alcançado, a narrativa se faz nesse movimento de ir a seu encontro. Ainda que não consciente ou desejado, a narrativa herda seu encanto desse enunciável e não pode existir sem ele. “Esse ponto pode ser denominado de “sentido ou enunciável”. Estimamos que a fórmula de Bergson também nos parece válida para a narrativa: só se pode “começar” um discurso ou narrativa se “se instala de saída o sentido”. (PARENTE, 2013, p. 254). Parente nos traz a narrativa entendida não apenas como enunciado, mas como o enunciável deleuziano. A narrativa não é apenas um enunciado, pois não é somente representação de um acontecimento externo em uma relação de submissão a uma realidade que deseja retratar, mas se torna sua própria realidade. “A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os

personagens e as coisas”. (PARENTE, 2013, p. 255). É por isso que o destinatário da narrativa pode chegar ao acontecimento.

Em nossa opinião, a narrativa não é um enunciado de fato que representa um estado de coisas, mas um enunciável. [...]. Nesse sentido, o enunciável é a condição de direito que explica como o acontecimento constitui a narrativa e a narrativa, a realidade. (PARENTE, 2013, p. 254)

O pensamento via conceito de enunciável de Deleuze permite entender o acontecimento no enunciável, e não a narrativa (no plano do enunciado) como a representação de acontecimentos. O ato de produzir provoca a realidade, a câmera causa um desequilíbrio nela. Dá-se um novo agenciamento na relação entre o documentário e a ação. Não o que está posto, não o seu discurso, mas essa relação em si que escapa à linguagem do audiovisual, escapa ao discurso. A intenção de um espaço comum se imprime no documentário. É nesse ponto que buscamos a irrupção do acontecimento. O sentido do documentário comunicado pela relação da subjetividade do coletivo criador impressa na produção audiovisual que tem seus processos criados em uma rede com a comunidade da Favela do Moinho. Buscamos o acontecimento, como entendido por Deleuze e Guattari, por meio desse estudo de processos, e não apenas na obra apresentada ao público:

Digamos que um acontecimento é um entrecruzamento inesperado de uma variedade de processos. Esses processos econômicos, históricos, culturais e subjetivos, em um determinado momento, motivados por elementos mínimos, produzem uma faísca que opera como um grande desvio em cada um deles. “Atenção, a menor linha de fuga pode fazer explodir tudo”. (GUATTARI, 1980, p. 56)

Deleuze também define o acontecimento distanciado das causas, não possuindo qualquer relação causal, e não podendo ser interpretado partindo dos corpos que produzem o acontecimento. Deve ser entendido como imanência, por isso o foco recai sobre a relação do processo que se imprime na obra, e não em sua materialidade ou no interior de seus sujeitos. O acontecimento, então, exige uma investigação que vai levar ao sentido produzido, aquilo que se revela como a intenção da obra.

Nesse contexto, resta-nos o questionamento sobre qual o lugar do documentarista e de sua obra. Qual a potência deste realizador? Como esse documentário pode influenciar na formação da subjetividade?

Cezar Migliorin relaciona o lugar do documentarista com o acontecimento e apresenta algo necessário ao nosso entendimento. Para ele, o acontecimento está no fluxo possibilitado pela narrativa. “O acontecimento que busca o documentarista não é o outro da imagem, mas, como um nó da madeira, é parte do fluxo das coisas, passa pelo interior dos indivíduos e pela constituição da imagem”. (MIGLIORIN, 2014, p. 260). Documentários com entrevistas distanciadadas em que se apresenta o outro como especialista, testemunha, dentre outros papéis, colocando uma leitura fechada, não podem ser entendidos, nessa perspectiva, como possibilitadores de acontecimento. Isso

porque não colocam em relação a sua própria subjetividade, ou seja, não se inserem no “fluxo das coisas” ao qual Migliorin se refere.

Com isso, buscamos entender como o acontecimento poderia tomar lugar em obras audiovisuais. Primeiro, cabe ter claro que o acontecimento não está no documentário, pois não é palpável e, portanto, não toma corpo no filme.

O acontecimento não é decifrável, não aponta para o que não está ali, não se remete a relações que incluem corpos ausentes do encontro que os produziu. A subversão de Deleuze é dupla em relação à filosofia clássica: subversão das relações causais. Os acontecimentos não podem se remeter a uma causa única, nem são desdobramentos ótimos de encontros de causa. Os acontecimentos, sendo efeitos, são incorporais, constituem um campo de imanência com uma pluralidade de possibilidades de sentidos. O acontecimento, então, não pode ser explicado ou compreendido pelos corpos que o produzem; assim como não explicam nenhum campo fixo que verticalmente, hierarquicamente, explique o efeito. (MIGLIORIN, 2005, p. 10)

Neste ponto, temos claras as dificuldades de definir e dar visibilidade ao acontecimento. Apresentamos a visão de André Parente que entende o acontecimento na narrativa como um enunciável, segundo Deleuze:

A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história dos personagens e das coisas, ela conta os personagens e as coisas. [...]. Em outras palavras, é precisamente porque o destinatário pode ascender, por meio dos enunciados e das imagens, ao acontecimento, ao movimento de pensamento da consciência do doador que este último pode lhe comunicar algo que imaginou ou viveu. (PARENTE, 2013, p. 255)

Trata-se do enunciável de Deleuze como potência de se tornar um acontecimento. É tal possibilidade de acontecimento que buscamos nas obras analisadas. O enunciável como condição para que o acontecimento possa constituir a narrativa.

Embasado pelo pensamento dos autores apresentados, seguimos o raciocínio de leitura inserindo *O muro da vergonha* no contexto do documentário brasileiro, em busca de um entendimento possível sobre como pode se dar o acontecimento no documentário coletivo.

3.2 Pensando o documentário brasileiro

Por muito tempo a produção brasileira de documentários sobre a vida nas periferias, sobre a população, sobre grupos militantes, de maneira geral, sobre as minorias não minoritárias, foi realizada primordialmente por um olhar externo, produzido pelo “cineasta” saído da universidade ou do mercado, em um discurso que isolava produtor e objeto. Nesta pesquisa, nos concentramos em um novo momento, em que o documentário coletivo cria uma nova realidade e possibilita o que apresentamos como poética do encontro. Uma poética que tem seu ponto central no encontro entre o realizador e o objeto, que se mistura e que possibilita o acontecimento do encontro no documentário.

Com o uso de equipamentos como câmeras digitais e celulares, um novo cenário de possibilidades de produção audiovisual surge para grupos e indivíduos que antes eram alienados desses processos. Participantes de organizações ou não, adultos há muito formados ou alunos do ensino médio.

Não entendemos aqui tecnologia apenas no sentido de uso de novos equipamentos que barateiam a produção e possibilitam a distribuição, mas como elemento de grande importância que carrega consigo uma técnica própria. Se estabelece como bagagem histórica de uma geração que nasce inserida no contexto de popularização do audiovisual, em um momento que se inicia o acesso ao vídeo caseiro por meio de aparelhos como videocassete e câmeras mais simples, assim como, posteriormente, de uma geração ainda mais recente, que nasce produzindo conteúdo digital.

Félix Guattari já apontava, em 1992, para uma possibilidade que vemos aqui tomando certa forma. Uma tecnologia e seus usos que indicam uma reapropriação da mídia, não em seus clássicos veículos, mas em lugares alternativos:

As evoluções tecnológicas, conjugadas a experimentações sociais desses novos domínios, são talvez capazes de nos fazer sair do período opressivo atual e de nos fazer entrar em uma era pós-mídia, caracterizada por uma reapropriação e uma ressingularização da utilização da mídia. (Acesso aos bancos de dados, as videotecas, interatividade entre os protagonistas etc.). (GUATTARI, 1992, p. 16)

Nesse contexto, vemos um realizador que se entende parte da realidade que retrata em contraposição ao que vemos historicamente na trajetória do audiovisual brasileiro, um autor que filma o outro (o outro social, o outro cultural, o outro econômico etc.). Esse documentário em que o outro empresta sua voz para formar o discurso do realizador é definido por Jean-Claude Bernardet pela prática do que ele definiu em seu livro *Cineastas e imagens do povo* como “método sociológico”:

Eles [personagens] emprestam suas pessoas, roupas, expressões faciais e verbais ao cineasta, que, com elas, molda o tipo, construção abstrata desvinculada das pessoas com que ele se encontrou na primeira fase. O *tipo sociológico*, uma abstração, é revestido pelas aparências concretas da matéria-prima tirada das pessoas, o que resulta num personagem dramático. Tais pessoas não têm responsabilidade no tipo sociológico e na personagem dramática que resulta da montagem. E, mais uma vez, para que funcione esse sistema, é necessário que da pessoa se retenham os elementos, e apenas eles, úteis para a construção do tipo. (BERNARDET, 2009, p. 24)

Esse método sociológico buscaria, então, uma representação total da realidade. Aqui o elemento central são as entrevistas com especialistas e testemunhas. Os entrevistados que fazem parte das realidades apresentadas aparecem quase como uma ilustração ou um estudo de caso que corroborava as teorias dos especialistas. Esse método de produzir representação apresenta um tipo ideal, um tipo social definido apresentado para os espectadores, que são convidados a interpretar o mundo de tal tipo social com um olhar de fora da realidade. Uma realidade entendida como completa dentro do documentário.

Mesmo que muito tenha acontecido depois do período de produção dos documentários aos quais o autor se referia como esse estágio inicial do documentário brasileiro, muito desse método sociológico é repetido por novos realizadores, ainda que esses estejam inseridos na realidade sobre a qual tratam. Mesmo fora da perspectiva puramente do documentário, podemos pensar isso quando buscamos entender como um autor pode se posicionar em relação ao outro.



Figura 52: *Frame de Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965)

Figura 53: *Frame de Opinião pública* (Arnaldo Jabor, 1966)

Não podemos entender o diálogo como algo banal, que acontece naturalmente pelo simples ato de se gravar o outro, já que isso, por si só, não estabelece automaticamente um diálogo. Uma grande parcela do documentário, seguindo essa tradição do documentário sociológico, apenas empresta a voz do outro para a construção do discurso do documentarista. Essa ideia mostra exatamente em qual ponto chave buscamos as diferenças nos novos espaços da produção audiovisual. O documentário que se constrói no encontro e no que emerge dessa experiência, e não um documentário que apresenta uma tese e busca na voz do outro sua confirmação.

Não entendemos a diferença dos discursos como relação de oposição entre o discurso do oprimido e do opressor, mas como multiplicidade de disputas. Foucault apresenta essa articulação:

É justamente no discurso que vêm a se articular poder e saber. [...] não se deve imaginar um mundo do discurso dividido entre o discurso admitido e o discurso excluído, ou entre o discurso dominante e o dominado, mas, ao contrário, como uma multiplicidade de elementos discursivos que podem entrar em estratégias diferentes. (FOUCAULT, 1997, p. 95)

O documentário é entendido nessa relação de discursos, que é uma luta micropolítica pelos agenciamentos do enunciado no sentido deleuziano:

O agenciamento unidade real mínima não é a palavra, a ideia ou o conceito; nem o significante, mas o agenciamento. É sempre um agenciamento que produz os enunciados. Os enunciados não têm por causa um sujeito que agiria como sujeito da enunciação, principalmente porque eles não se referem aos sujeitos como sujeitos do enunciado. O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, as populações, as multiplicidades, os territórios, os devires, os afetos, os acontecimentos. O nome próprio não designa um sujeito, mas qualquer coisa que se passa, pelo menos entre dois termos que não são sujeitos, mas agentes, elementos. Os nomes próprios não são nomes de pessoas, mas de povos e tribos, de faunas e de floras, de operações militares e tufões, de coletivos, de sociedades anônimas e escritórios de produção. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 65)

O documentário agencia os enunciados do mundo que tenta captar pelas câmeras. Deleuze entende todos os enunciados como um agenciamento daquilo que já existe no contexto social. Esse documentário é entendido como próximo à tradição criada pelo documentário sociológico, onde o documentarista conduz o pensamento e o discurso. Buscamos aqui, em oposição, um documentário criado no encontro entre realizador e realidade, que acontece no diálogo. Ivana Bentes chama a atenção para esse contexto, apontando para a ruptura da tutela sobre o pensamento em processos como o documentário de método sociológico, para um momento de uso do próprio capital simbólico:

Também podemos falar da crise e extinção da tutela intelectual e econômica sobre os movimentos que desconfiam das relações assimétricas e do roubo de capital simbólico e de um valor e um bem altamente valorado no contexto contemporâneo: a produção de mundos. Dessa forma, é a universidade, é a mídia, é o marketing social, ou o que eu chamo de “a lavagem social” que precisa das periferias para se legitimar socialmente, intelectualmente ou até economicamente. (BENTES, 2009, p. 60)

Porém, esta retomada de capital simbólico e do controle sobre as próprias narrativas não pode ser entendida de maneira simplificada. A criação de identidade é um processo complexo e seu retrato em vídeo implica em ainda mais questões. O primeiro posicionamento encontrado é o que podemos classificar como um argumento de quem é parte do contexto retratado, e o entendimento de que o fato de pertencer a uma realidade gera autenticidade no discurso sobre ela. Sem negar em nenhum momento a importância da experiência vivida, ainda ficamos com a questão: será apenas essa vivência o suficiente para garantir a representação de um grupo ou situação? Se sim, seria então a linguagem irrelevante? Ou então, seria impossível em um contexto diferente criar com uma linguagem tradicional?

Dentro dos discursos de movimentos populares e de coletivos é muito usada a ideia de “lugar de fala” para a legitimação dos discursos. Nesse sentido, está incluído até mesmo o direito de abordar certo tema ou pelo menos determinar alguns cuidados que devem ser tomados. Um exemplo muito recorrente que ilustra esse ponto de vista é a questão de gênero: entende-se pela ideia de lugar de fala que o discurso de um homem sobre machismo se diferencia do de uma mulher pela sua experiência vivida. O problema é que muitas vezes esse conceito complexo, entendido de maneira simplista, pode acabar transformando a ideia de lugar de fala em algo que se molda quase como um argumento de autoridade, e com isso travam-se as possibilidades de debate. O desafio é não realizar uma análise teológica da função desse novo lugar de produção como tendo um reflexo causal, único e direto na ressignificação da linguagem.

Como seria a formação da subjetividade daquele que se torna o documentarista, ou ainda, como o mundo se relaciona com esse indivíduo possibilitando a criação de subjetividade enquanto produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais? Não devemos entender de maneira

alguma estas novas narrativas como novas subjetividades, mas como tentativas de novos agenciamentos de enunciados sociais. Isso torna tais narrativas elementos possíveis da construção da subjetividade, podendo se posicionar como uma das máquinas sugeridas por Deleuze e Guattari, e concorrendo com componentes semiológicos trazidos da família, das escolas e dos convívios sociais, e elementos midiáticos e culturais. Não se tratam de máquinas mecânicas, mas “máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas”. (GUATTARI, 1992, p. 14)

Com isso, focamos na linguagem do documentário, e não puramente na colocação do indivíduo que o realiza. A separação do antigo modelo sociológico, que é muito forte desde o início do vídeo popular, ainda aparece como pano de fundo da discussão de toda produção de documentário que se foca em movimentos populares, sindicatos, minorias etc. Bernardet indica elementos que, no nível da linguagem, assinalariam a ruptura com o “modelo sociológico”:

No nível da linguagem, o que assinala a ruptura entre o “modelo sociológico” e as diversas tendências posteriores? Acredito que três elementos principais: deixar de acreditar no cinema documentário como reprodução do real, tomá-lo como discurso e exacerbá-lo enquanto tal; quebrar o fluxo da montagem audiovisual e desenvolver uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição; opor-se à univocidade e trabalhar sobre a ambiguidade. (BERNADET, 2009, p. 217)

Dessa maneira, Bernardet entende que os elementos citados por ele impediriam que o filme fosse tomado como o real, a sua voz como única, e acabariam por derrubar o documentarista de um pedestal. Nessa visão interna ao filme, o “modelo sociológico” e a dificuldade da representação do outro podem parecer algo que há muito deveria ter sido superado, ou que pelo menos existiriam caminhos para os quais direcionar o documentário. Porém, temos que levar em conta a realidade social em que esta produção audiovisual acontece, assim como o acesso à produção audiovisual. “A possibilidade de o outro de classe expressar-se está em relação direta com a propriedade dos meios de produção”. (BERNADET, 2009, p. 217). O autor aponta para isso como algo que parece escapar à formação do cinema brasileiro:

Pelos filmes e textos que conheço da história do cinema brasileiro, nunca se levantou esse problema antes dos anos 50, e depois só muito raramente. Falou-se sempre em colocar o povo na tela, mas não se tratava tanto de questionar a dominação dos meios de produção pelos cineastas. Estes prefeririam resolver a questão imaginando-se os porta-vozes ou os representantes do povo ou até mesmo a expressão da “consciência nacional”. (BERNADET, 2009, p. 217)

Este é o contexto do documentário que nos interessa. O momento que tem início nos anos 1980 – e que continua até hoje – com câmeras e possibilidades de distribuição cada vez mais acessíveis, mais baratas e mais fáceis de se operar, e, com isso, a realização audiovisual deixa de estar apenas nas mãos dos grandes cineastas com acesso a produtoras e distribuidoras. A expansão

no número de grupos com acesso à realização audiovisual faz com que novos tipos de produção se integrem à discussão da representação de minorias não minoritárias e, conseqüentemente, questionem e transformem o documentário.

Em continuidade a esta problematização, voltamos agora para a análise de *O muro da vergonha*, incluindo-o na discussão sobre linguagem do documentário.

3.3 Redes audiovisuais e produção de subjetividade

Dando continuidade à nossa investigação, chegamos ao momento de discutir as redes. Vemos as redes e sua formação pela internet como elemento fundamental na existência do trabalho coletivo de *O muro vergonha*. Os coletivos foram formados com ajuda da internet. A produção audiovisual tem sua distribuição vinculada também à internet, tanto em redes que já existem, circulando dentro de perfis no Facebook e no YouTube, quanto em redes formadas no próprio contexto dessas produções, como páginas dedicadas ao projeto, como Moinho Vivo, ou ao audiovisual independente.

Chegamos, então, a um complexo sistema de redes, onde as redes da cultura digital se somam e se integram às da criação. O documentário continua acontecendo na esfera pública, deixando de estar necessariamente nas ruas, pois surge também a esfera pública da internet. Não pensamos aqui as tecnologias atuais como algo que venha para substituir os processos anteriores de realização audiovisual, mas como algo que vem a se somar de maneira inseparável aos processos de realização.

Cabe, então, discutir essa relação. Estes grupos e estas produções teriam sido possibilitados pela existência dessas redes na internet? Ou a existência de coletivos e produções coletivas teriam formado espaços nessas redes? Propomos aqui uma visão conjunta em que uma subjetividade do mundo em redes traz um pensamento em rede no qual estas produções nascem e se formam.

A internet, com a criação de redes audiovisuais, representa algo que poderíamos comparar com a importância que o VHS teve nos anos 1980. Sem propor qualquer discussão sobre a escala das mudanças que as tecnologias representam, apresentamos essa comparação porque, para a produção audiovisual, essas questões representam uma mudança inimaginável na possibilidade de compartilhamento e distribuição dessas produções. Não temos nestes dois pontos mudanças apenas quantitativas ou o barateamento dos custos de distribuição, mas uma real mudança nas suas possibilidades, seja nas redes *on-line* ou na rede audiovisual analógica que era formada com o compartilhamento das fitas VHS.

Não apresentamos aqui essas novas redes da internet como algo que apenas possibilita novos lugares de escoamento dessa produção, nem tampouco como algo que mobiliza essa produção a existir. Esses dois elementos são importantes, mas chamamos a atenção para o que André Parente apresenta como a ideia de se pensar em rede. As redes comunicacionais gerariam uma nova subjetividade, por um processo de subjetivação diferenciado do tempo que precede a atual tecnologia da comunicação.

As redes sempre tiveram o poder de produção de subjetividade, mas dominadas por uma hierarquização social que as impedia de funcionar de forma rizomática. Com novos contextos políticos e econômicos e novas tecnologias e dispositivos de comunicação, pode-se criar uma forte relação de reciprocidade entre as redes e as subjetividades, “como se, ao se retirar, a hierarquização social deixasse ver não apenas uma pluralidade de pensamentos, mas o fato de que **pensar é pensar em rede**”. (PARENTE, 2004, p. 91, grifo do autor).

Em um momento em que as tecnologias da comunicação têm papel fundamental na ordem mundial, econômica, política e social, nada parece escapar a essa lógica das redes, inclusive a subjetividade. Parente aponta que “máquinas info-comunicacionais estariam engendrando profundas transformações nos dispositivos de produção da subjetividade”. (PARENTE, 2004, p. 93). O autor apresenta essa consonância de grande parte do pensamento contemporâneo sobre a importância das redes informacionais para as mudanças no mundo atual:

Os termos empregados para qualificar o nosso tempo – ‘era da informação’, ‘era do simulacro’, ‘era do virtual’, ‘sociedade de controle’ – já são uma admissão de que as mudanças são causadas em grande parte pelas novas tecnologias de comunicação e informação. (PARENTE, 2004, p. 93)

Isso não quer dizer que a tecnologia seja de todo positiva ou negativa, ou mesmo que aponte para uma direção única. Conforme apresenta Parente, esta é a visão de Guattari sobre a complexidade desse contexto:

Concordamos inteiramente com Guattari sobre o fato de que, até agora, as novas tecnologias resultaram em um processo de estranha mistura de enriquecimento e empobrecimento, singularização e massificação, desterritorialização e reterritorialização, potencialização e despotencialização da subjetividade em sua dimensão autorreferencial (singularizante, processual, dissensual). (PARENTE, 2004, p. 93)

Nas palavras de Guattari:

As transformações tecnológicas nos obrigam a considerar simultaneamente uma tendência à homogeneização universalizante e reducionista da subjetividade e uma tendência heterogenética, quer dizer, um reforço da heterogeneidade e da singularização de seus componentes. (GUATTARI, 1992, p. 15)

Temos, portanto, um novo lugar para a comunicação nesse contexto em que pensar é pensar em rede: “pensar em rede não é apenas pensar na rede, [...], mas é sobretudo pensar a comunicação como lugar de inovação e do acontecimento, daquilo que escapa ao pensamento da representação”

(PARENTE, 2004, p. 92). Os processos maquínicos de produção de subjetividade não dependem de máquinas modernas. Equipamentos coletivos complexos de modelização da vida e do pensamento existem desde sociedades arcaicas e pré-capitalistas.

A subjetividade não é uma essência única e primordial, mas fruto de um processo de subjetivação que acontece em uma realidade. Por exemplo, com isso, o processo de subjetivação de um indivíduo no contexto da comunicação pela internet não pode ser o mesmo de um indivíduo na idade média. Aqui, se nos voltarmos sobre o tempo e a percepção sobre ele, entenderemos que, num contexto em que para se atravessar o mundo com uma mensagem eram necessários cavalos e barcos, há uma relação diferente do que a de um mundo de comunicação quase instantânea da internet. Há também na percepção do tempo as redes como forma do pensamento atual: “Quando falamos e pensamos, nossas falas e pensamentos já não exprimem uma essência que neles se exterioriza: eles são como que colagens que apenas indicam os padrões das redes que nossas articulações tecem”. (PARENTE, 2004, p. 95)

Temos, como vimos pela teoria de Cecillia Almeida Salles, que também na arte as redes de criação se inserem nas redes digitais criando sistemas complexos e interligados em seus processos:

Daí pensarmos a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar relações que os mantêm como sistemas complexos. (SALLES, 2006, p. 27)

Para nossos estudos do documentário, acreditamos que redes audiovisuais na internet não são o motivo para a geração de novos documentários, ou que essas novas produções obrigam essas redes a serem criadas. Mas, entendemos que o sujeito que produz esse novo documentário existe no mundo em que estas redes estão dadas, o que propicia uma nova possibilidade de pensamento e, conseqüentemente, um novo ambiente de criação audiovisual.

A relação da tecnologia da informação com o pensamento não se dá apenas como prótese, ou seja, a tecnologia como uma extensão que auxilia o indivíduo ou o coletivo. Aqui temos uma tecnologia que funciona em rede com o humano, faz parte de seu processo cognitivo e da maneira como ele se dá. Com isso, temos uma rede que participa do processo de subjetivação não como apêndice possibilitando um novo meio, mas agindo de fato sobre esse processo. Por exemplo, não entendemos aqui a internet apenas enquanto uma plataforma que permite um novo lugar para que se produza, mas algo que faz parte da rede de pensamentos e do processo cognitivo.

O que está em jogo é menos a função protética da tecnologia – que de fato muitas vezes serve como uma extensão de habilidades cognitivas dadas (uma prótese que prolonga e potencializa nosso pensamento e seus processos de tratamento de transmissão das informações) – do que um processo contínuo de delegação e distribuição das atividades cognitivas que formam uma rede com os diversos dispositivos não humanos. (PARENTE, 2004, p. 103)

Christine Mello aponta para as poéticas que surgem nesse contexto da internet, arte e pensamento influenciados por uma cultura conectada:

A contemporaneidade instaura novos ambientes na vida e na arte a partir das possibilidades introduzidas pelas redes de comunicação. A cultura urbana, movida pelas mídias, proporciona uma geração de artistas interessada nos trânsitos entre as linguagens digitais e nos recursos oferecidos pelos meios interativos e pelas comunidades virtuais. Esses criadores preocupam-se com as transformações políticas e sociais estabelecidas a partir disso, criam mediações simbólicas e pesquisam novos significados para o trabalho artístico e sua forma de recepção. Relacionam-se de maneira ativa com a cidade e o contexto midiático, agenciando-os de maneira compartilhada. (MELLO, 2008, p. 220)

Mello aponta não apenas para poéticas que surgem com o nascimento de novas tecnologias, mas para as possibilidades poéticas em um momento de ampliação dos usos e do acesso a essas tecnologias: “ambiente cultural em que as novas mídias já se encontram disseminadas nas práticas sociais e no contexto urbano”. (MELLO, 2008, p. 220). As poéticas apresentadas por Mello passam por tecnologias midiáticas e de massa, e por meio delas se relacionam com questões políticas: “Nesse sentido as poéticas da *wired city* atuam nos diálogos promovidos pelas redes comunicacionais de massa, imprimindo maior confronto e questionamento ao sistema sociopolítico e econômico”. (MELLO, 2008, p. 220)

No contexto urbano, “a rede torna-se a própria metáfora da cidade”. (MELLO, 2008, p. 221). No caso de São Paulo, cidade onde se passa *O muro da vergonha*, mesmo levando em conta suas contradições internas com diferentes cidadãos, e no contexto internacional das redes, isso se faz presente:

São Paulo é um grande aparelho cultural, uma *wired city*, uma cidade conectada. Embora seja uma cidade midiaticizada, ela vive, tanto quanto outras metrópoles do país, uma intermitente contradição e negociação entre a lógica do local e do global, entre noções de inclusão e exclusão digital. (MELLO, 2008, p. 222)

Considerando essa contextualização, fazemos agora uma leitura do documentário inserido no contexto de redes. Com isso, e através de seus procedimentos poéticos, *O muro da vergonha* ressignifica seu lugar nos estudos do documentário.

3.4 *O muro da vergonha* nas extremidades do documentário

Apresentamos uma análise a partir de *O muro da vergonha* que enfatiza a realização audiovisual de coletivos e que mostra uma organização formada durante o ato de criação de uma obra audiovisual, e não baseada em formas clássicas ou pré-definidas. A característica da emancipação cria a desconstrução de modos de fazer ideologicamente consagrados e uma ressignificação da linguagem do documentário.

Assim, propomos uma leitura que, levando em conta os processos de criação para a construção da obra audiovisual, depara-se com a grande força dessa produção coletiva no encontro. Buscamos identificar quais são os procedimentos e as consequências dessas poéticas do encontro, aquilo que põe em atrito a obra e o real e o poder transformador desse processo.

Um ponto chave para essa poética é a *inversão da intenção* da realização. Comolli afirma que o atual barateamento da produção e as novas maneiras de compartilhamento permitem um documentário muito mais independente de normativas:

A prática do cinema documentário não depende, em última análise, nem dos circuitos de financiamento nem das possibilidades de difusão, mas simplesmente da boa vontade – da disponibilidade – de quem ou daquilo que escolhemos para filmar: indivíduos, instituições, grupos. **O desejo está no posto de comando.** (COMOLLI, 2008, p. 36, grifo do autor)

A inversão da intenção abre caminho para outros potenciais poéticos. O documentário, mais livre do paradigma do cinema enquanto forma, é inserido em um novo lugar, no qual dialoga com as redes sociais (em especial YouTube e Facebook), a televisão, os vídeos de celular e outra infinidade de elementos contemporâneos. A poética desse documentário surge no contexto dessa nova mediação; dá forma e sentido à obra contaminada por esses elementos. É uma poética que surge como sistema de relações entre espaços sociais, ambientes culturais, contextos, meios de produção, referências, sentidos, presenças e ressignificações. O documentário se abre como um mundo de possibilidades de novos agenciamentos entre o que antes poderia ser entendido como mídias isoladas e externas a ele. Ivana Bentes destaca a importância desses novos lugares para as mídias ativistas, e aqui inserimos também o documentário nesse diálogo:

A importância das mídias *on-line*, mídias livres e midiativistas nesse grito desestabilizador nos parece decisivas na constituição de outras estéticas, do fluxo e do ao vivo que se apropriam das figuras de linguagem do próprio cinema, da televisão e das redes sociais. (BENTES, 2015, p. 332)

Notamos aqui a importância das marcas do processo na obra. Uma construção poética em que o inacabamento grita, permitindo ao documentário contaminar sua poética por elementos estranhos a ele. O audiovisual se realiza em regime de urgência, podendo deixar de lado a preocupação com a representação do mundo e apenas acontecer *em contato*. Fugindo de uma normatização estruturante, o documentário perde seu controle e acontece em contato com o mundo que o atravessa. Bentes apresenta elementos no midiativismo que podem ser vistos no documentário: a busca por uma “linguagem e experimentação que cria outra partilha do sensível, experiência no fluxo e em fluxo, que inventa tempo e espaço, poética do descontrole e do acontecimento”. (BENTES, 2015, p. 332)

Temos, então, uma poética acontecimental, que pode se tornar um atravessamento da realidade, revelando uma realidade não só no seu macro, mas furada pela urgência e o acaso de sua

realização. Traz “aquilo que não encontrava um lugar para ser visto e que permite escutar como discurso aquilo que só era percebido como ruído”. (RANCIÈRE, 1995, p. 53)

A poética do encontro é, então, a dos atravessamentos entre audiovisual e mundo, como descreve Comolli: “ao permitir que o encontro com o mundo e com o outro provoque uma transformação naquele que filma e naquele que é filmado, o filme também se transforma”. (COMOLLI, 2008, p. 35). É a poética desse encontro com o mundo atravessado pelas questões da política do território, pelas possibilidades das redes sociais, pela portabilidade e facilidade das câmeras digitais e dos dispositivos móveis. São dois mundos complexos que se revelam na poética acontecimental que busca um devir, e não uma condição audiovisual de representação desse encontro entre câmera e mundo, entre audiovisual e real.

Surge um documentário que não vem de um lugar no qual a linguagem está estabelecida, mas das extremidades onde o documentário se ressignifica. Trata-se de uma obra que busca o disruptivo na linguagem. O disruptivo desconstrói a estrutura do cinema industrial, a ordem de importância dos fatores, incita a não partir de um roteiro ou objetivo focado no audiovisual, mas a se iniciar por uma demanda política que surge da urgência dos acontecimentos. O audiovisual acontece como extremidade, como uma poética processual que ressignifica a política local e diz sobre o núcleo do acontecimento político ao qual se refere. A obra contamina as ações políticas e se contamina pelo ao vivo e pelo jornalismo. Compartilha a produção e os conhecimentos necessários a sua realização. Dessa maneira, vemos pela abordagem das extremidades um documentário que, pelos seus processos poéticos, ressignifica seu espaço de ação política, assim como a relação entre micro e macropolítica. Com isso, podemos ver *O muro da vergonha nas extremidades do documentário*, não porque é o ponto mais distante ou externo ao cânone, mas porque está nesse lugar no qual se contamina por outras linguagens, compartilha sua realização e sua obra e desconstrói modos de fazer consagrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontro: conclusões em processo

Fizemos uma apresentação de *poéticas do encontro* pensadas nos *coletivos audiovisuais em São Paulo* a partir do estudo do *documentário O muro da vergonha* como uma possibilidade de abordar o mundo, de estar em contato com outras vidas e outros espaços. Assim, temos em *O muro da vergonha* um exemplo de documentário cujo processo de produção não é apenas um caminho para um fim, mas é o centro de suas poéticas. Trata-se de um documentário processual que tem no encontro da câmera com o mundo seu elemento fundamental. Um conjunto de potenciais que precisa se transformar de acordo com as questões e condições que encontra no contato com o que deseja retratar. Nesse sentido, a câmera deixa de ser apenas objeto técnico de registro e se torna algo que faz parte da realidade que retrata.

A realidade retratada não existe antes, ou separada, desses encontros. E esses encontros não existem antes das câmeras entrarem em contato com tal realidade. Pensando em *O muro da vergonha*, a realidade do documentário não existe anteriormente a ele, porque acontece na urgência. Assim, a realidade do documentário não existe antes do encontro entre câmera, os realizadores e o mundo.

A poética acontecimental tem potência de criar um acontecimento que dispute um papel frente a grandes estruturas macropolíticas e à grande mídia na produção de subjetividade. Produção essa que se dá incessantemente e acontece a partir dos encontros que vivemos com o outro. Nesse caso, o outro pode ser compreendido como o outro social, mas também como a natureza, os acontecimentos, as invenções, a sociedade, a política, ou seja, aquilo que produz efeitos em indivíduos e em suas maneiras de viver. Diferentes elementos sociais, familiares, culturais e midiáticos fabricam uma subjetividade. Guattari e Rolnik afirmam: “subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social”. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 31)

Nota-se que essa visão rompe com a noção de uma unidade evidente atribuída ao sujeito, ou seja, com a noção de um ser próprio que permanece. Para eles, o sujeito não está dado, mas se constitui na experiência, no contato com os acontecimentos e nos diferentes encontros vividos com o outro.

Existem diferentes encontros e a maior parte dos documentários depende deles, mesmo em entrevistas controladas e roteirizadas, ou com grandes passagens que apenas ilustrariam argumentos. Mas aqui não nos referimos a quaisquer encontros, mas sim aos encontros potentes, capazes de mudar pensamentos, causar angústias, alterar planos, encontros que têm a potência de se tornarem acontecimentos.

Encontros que causam mudanças no documentário, que levam a questionar e a produzir sentidos da experiência que emergiu ao acaso. Que, sem consulta, desorganizou um modo de produzir consagrado, planejado e conhecido, alterando as poéticas de criação. Assim como rastros deixados naqueles que têm contato com essas obras e também são atravessados por ela de uma maneira violenta, obrigando-os a questionar todas ou quaisquer concepções prévias de mundo.

Assim como o sujeito, nessa perspectiva, esse encontro só pode ser analisado a partir de uma processualidade, de um vir a ser que não se estabiliza de maneira definitiva. Apontamos para esta poética, uma poética que se dobra sobre esse encontro. Uma poética que se dá nesse agenciamento, se dá a partir do encontro do externo com o indivíduo, no campo de uma subjetividade coletiva.

A poética construída na urgência daquele que circula na frente da câmera, e que afeta a realização, integra-se a seus procedimentos poéticos, aos seus modos de fazer, e, em parte, transforma-se em um atravessamento do real na obra. Sob essa ótica, a produção do documentário não se inicia ao ligar a câmera, nem se encerra quando se solidifica em audiovisual. Mas tudo à volta da obra faz parte dela, em um processo aberto, contaminado, inacabado, rizomático.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. **A democratização no Brasil**: atores e contextos. São Paulo: FGV, 2006.

ALMAS, Almir Antonio Rosa. Acesso público em TV nos EUA, Japão e Brasil. **Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular**, 1993, v. 20, p. 11-13.

_____. Canal comunitário. **Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular**, 1995, v. 29, p. 6-7.

_____. **Televisão digital terrestre**: sistemas, padrões e modelos. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social**: um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2004.

BAMBOZZI, Lucas. Circuito Kinotrem: percurso, rede e unidade móvel. In: MELLO, Christine. **Catálogo Galeria Expandida**. São Paulo: Luciana Brito Galeria, 2010. Disponível em: <https://galeriaexpandida.files.wordpress.com/2010/04/catalogo_final.pdf>. Acesso em: 5 out. 2017.

BENTES, Ivana. Estéticas insurgentes e mídia-multidão. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, maio 2014, v. 10, n. 1, p. 330-343.

_____. **Mídia-multidão**. Rio de Janeiro: Mauad, 2015

_____. Redes colaborativas e precariado produtivo. **Revista Periferia**, 2009, v. 1, n. 1, p. 60. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/periferia/article/viewFile/3418/2344>>. Acesso em: 4 nov. 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CASTOR, Caio. Entrevista concedida a Lucas Lespier. São Paulo, jun. 2016.

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

_____; RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur l'histoire*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

COSTA, Andre. **Videografias no espaço**. São Paulo: Edições SESC-SP/Associação Cultural Videobrasil, 2007.

COSTA, Mauro Sá Rego. **Rádio Alice através do espelho: Gilles Deleuze: política e poética estoicas na teoria do rádio**. Rio de Janeiro: UERJ, 2004. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2004/resumos/R0665-1.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: 34, 1996, v. 3.

_____; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998, p. 65. Disponível em: <<https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g-parnet-c-dic3a1logos.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2016.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo. Cosaf Naify, 2004.

FOLHA DE S. PAULO. **Senado mantém o julgamento apesar da renúncia de Collor**, 30 dez. 1992. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1992/12/30/2/>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

FOLHA DE S. PAULO. **Congresso repele cerco policial e vota hoje emenda das diretas**, 25 abr. 1984. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1984/04/25/2/>>. Acesso em 5 jul. 2017.

FOLHA DE S. PAULO. **A nação frustrada**, 26 abr. 1984. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1984/04/26/2/>>. Acesso em: 5 jul. 2017.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: pulsações políticas do desejo**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: 34, 1992.

_____; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. São Paulo: Vozes, 2005.

GUIMARÃES, Cao. Documentário e subjetividade: uma rua de mão dupla. In: GUIMARÃES, Cao et al. **Sobre fazer documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 68-73.

GUIMARÃES, César. **O documentário e os banidos do capitalismo avançado de consumo**. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/cesar_guimaraes.htm>. Acesso em: 4 ago. 2008.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a ideia de espetáculo. **Novos Estudos – CEBRAP**, jul. 2007, n. 78, p. 113-128. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002007000200011>>. Acesso em: 1 set. 2017.

INTERVOZES – Coletivo Brasil de Comunicação Social. **Vozes da democracia: histórias da comunicação na redemocratização do Brasil**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. **Revista Devires**, vol. 7, n. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.

_____. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

_____. **O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007a.

_____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007b.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

_____. Extremidades: leituras entre arte, comunicação e experiência contemporânea. In: ARANTES, Priscila; PRADO, Gilberto; TAVARES, Monica. (Org.). **Diálogos transdisciplinares: arte e pesquisa**, vol. 1. São Paulo: ECA/USP, 2016.

MIGLIORIN, Cezar. Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento. In: GONÇALVES, Osmar. (Org.). **Narrativas sensoriais**. Rio de Janeiro: Funarte, 2014, v. 1, p. 235-261.

_____. O dispositivo como estratégia narrativa. **Digitagrama – Revista Acadêmica de Cinema**. 2005. Disponível em: <<http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp>>. Acesso em: 30 out. 2015.

_____. Documentário recente brasileiro e a política das imagens. In: MIGLIORIN, Cezar. (Org.). **Ensaio do real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 9-25.

NAPOLITANO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

NICHOLS, Bill; MARTINS, Mônica Saddy. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NOVENTA, Diogo. **Vídeo popular forma e contexto**: apontamentos sobre a Associação Brasileira de Vídeo Popular (1984-1995). Dissertação (Mestrado) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PARENTE, André. (Org.). **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papirus, 2013.

_____. Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade. In: _____ et al. **Tramas da rede**: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2004.

PERUZZO, Cicilia Maria Krohling. **Televisão comunitária**: dimensão pública e participação cidadã na mídia local. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramallete et al. São Paulo: 34, 1995.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Liberdade, 1989.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. **Psicologia Social**, Florianópolis, ago. 2009, v. 21, n. 2. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v21n2/v21n2a03.pdf>>. Acesso em: 5 out. 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

_____. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

_____. **Arquivos de criação**: arte e curadoria. São Paulo: Fapesp/Horizonte, 2010.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. **Cinema militante, videoativismo e vídeo popular**: a luta no campo do visível e as imagens dialéticas da história. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

XAVIER, Ismail. **Processos de criação nas mídias**: uma abordagem semiótica. São Paulo: ABES, 2007.

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. O sujeito nas redes da criação coletiva. In: NOLF, Angela; MACHADO, Vanessa. (Org.). **Pontes móveis**: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

WISNIK, Guilherme. **O ativismo urbano e o valor de uso do espaço público**, 2015. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/11/1705535-o-ativismo-urbano-e-o-valor-de-uso-do-espaco-publico.shtml>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

Referências audiovisuais

Comboio – primavera/ verão (Comboio, 2011, São Paulo, SP, 3’24”, digital, cor). Disponível em: <<https://vimeo.com/25406787>>. Acesso em: 25 jul. 2016.

A luta do povo (Renato Tapajós, 1980, Brasil, 30 minutos). Produzido pela Associação Popular de Saúde. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fg6WbDwLS6s>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

Braços cruzados máquinas paradas (Roberto Gervitz e Sérgio Segall, 1979, Brasil, 76 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UUiHM8GjRvI>>. Acesso em: 1 maio 2017.

Greve (João Batista de Andrade, 1979, Brasil, 36 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8p8Bwdnsoc>>. Acesso em: 1 maio 2017.

O muro da vergonha (Moinho Vivo, Comboio e Fabcine, 2014, São Paulo, SP, 15’46”, digital, cor).

Sites

Acervo Videobrasil. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/acervo>>. Acesso em: 29 maio 2017.

Deep Dish TV. Disponível em: <http://catalog.deepdishtv.org/catalogue/index.php/Browse/objects/facet/decade_facet/id/1990s/view/images/key/e7ea7a9363bf62768d1a37a4a0c78efa>. Acesso em: 29 maio 2017.

Mídia Ninja: <<https://www.youtube.com/user/midianinjafly/about>>. Acesso em: 29 maio 2017.

ANEXOS

Anexo I

DVD *O muro da vergonha* (Moinho Vivo, Comboio e Fabcine. São Paulo, 2014, 15 min., digital, cor).

Versão *on-line* disponível em <<http://bit.ly/2xt1pHY>> ou via QR Code:



Anexo II

Entrevista com Caio Castor, membro dos coletivos Moinho Vivo e Comboio. Um dos realizadores do documentário *O muro da vergonha* (2014).

Entrevistador: Lucas Lespier

Lucas Lespier – Me conta, eu fiquei curioso, me conta a sua história. Quais que são os filmes que não foram feitos? Você falou que sobrou material, que tem vários.

Caio Castor – Então, é que eu não sei se eu falo mais a respeito do ponto de vista do Moinho, assim, da nossa atuação lá e tal. Porque eu tenho o meu trabalho mais individual também, como vídeo repórter. Enfim, vou falar mais do Moinho, que acho que é o que ()...

LL – Pode contar como que surgiu o coletivo, qual que é a ideia, como vocês foram pra lá, do seu trabalho de chegar lá? Como que foi esse processo?

CC – Na verdade, ir pro Moinho vem da minha militância e das relações que a gente foi construindo, tal. Não vem necessariamente do audiovisual. Por acaso, eu acabei chegando lá com a câmera, porque eu cheguei lá depois do segundo incêndio, do segundo grande incêndio que teve. E aí, enfim, eu atuava junto com alguns grupos e tal, e aí uma galera se juntou pra (). Porque aí teve o incêndio e a GCM tentou ocupar, na verdade, chegou a invadir parte do terreno queimado pra evitar que as pessoas ocupassem de volta. Enfim, aí fizeram uma barricada lá de resistência e era isso, eu estava sempre com (). Nessa época eu nem filmava muito ainda. Eu mais fotografava. Enfim, aí chamaram uma galera com câmera pra ajudar nessa resistência, foi basicamente assim. E, aí é isso, já tinha uma articulação que vem de muitos anos, na verdade, e ela foi se transformando e tal, e acho que a história do primeiro incêndio que teve, que foi junto com o Pinheirinho, acho que foi um marco, assim. Juntou muita gente, tanto de grupos políticos atuando mais na periferia, como, enfim, do movimento hip-hop. E aí foi isso, foi no meio desse contexto, desse histórico de articulação que a gente, depois do segundo incêndio, que foi no final de 2012, se inseriu para fortalecer essa articulação que já existia, que estava desarticulada na realidade, por conta dos efeitos do incêndio. Que é o que o incêndio faz, além de destruir fisicamente as casas, destrói as relações sociais construídas. Então, eles tinham uma associação forte lá dentro, uma associação de moradores que (). Com o incêndio, muita gente teve que sair de lá, pessoas que há algum tempo atuavam lá, muito engajadas, foram morar em outros lugares, enfim. Então, essa articulação estava meio desfeita. A

partir de 2012 rolou esse processo de reorganização e um processo de mobilização forte lá. E foi no meio disso que a gente chegou, eu e mais uma galera, o Flavião... quando você falou Flávio do Spcine...

LL – Não, é o Flávio do Fabcine. Na verdade, o que eu fiz foi primeiro tentar achar vocês por uma galera de movimento, que eu não consegui. Daí, achei ele, mandei e-mail pra ele, que falou “eu estou indo pro Xingu, fala com o Caio”, e me passou seu contato. Mas eu não cheguei a conhecer ele. Ele estava indo embora...

CC – Mas quando você falou Flávio do Spcine, e depois você falou Flávio do Fabcine, é a mesma pessoa?

LL – É, eu devo ter errado.

CC – Ah, tá bom. O Flavião e mais uma galera vêm de outro rolê na Zona Norte, enfim. Mais foi isso, a gente tinha um coletivo lá também, que além de a gente militar lá junto com os moradores e com o que o pessoal chamava de movimento Moinho Vivo, a gente fazia alguns projetos junto com os moradores, de reconstrução do espaço. E o audiovisual estava sempre inserido. A gente chegou a fazer isso em outros lugares, em outras ocupações aqui no centro. E aí depois de um tempo, de relação construída com o Moinho, a partir desse episódio do incêndio, a gente começou a pegar espaços que estavam, principalmente por conta do incêndio, que tavam destruídos e com muito material do incêndio que acabava virando esgoto e lixo, e aí transformar esses espaços em espaços de convivência e encontros, enfim. E aí, nesses espaços, a gente sempre deixava o espaço para o audiovisual, que fortalecia muito essa construção dessa organização autônoma que a gente tava tentando fortalecer lá. A galera que já existia lá. A gente, a questão do audiovisual sempre foi uma ferramenta muito ()... ele apareceu como mais uma ferramenta dentro da luta. Então, a gente usava, por exemplo, esse espaço que a gente tinha construído junto com a associação para fazer reunião, reunião da associação dos moradores, assembleia, e para passar vídeos e coisas que a gente tava fazendo ali. Tinha a questão do audiovisual como (), junto com a associação de moradores para acompanhar as incursões da polícia e tal.

LL – Mas tinha essa coisa de alguém de lá começar a participar do audiovisual ou foi uma coisa conjunta, uma coisa que vocês levaram e aí eles pegam, uma coisa meio formação? Porque você falou de ferramenta, é muito da hora isso...

CC – Sim, sim. Cara, na verdade, foi uma coisa que foi surgindo, assim. Sempre tem muito a coisa do celular, da galera gravar com o celular, acho é uma coisa quase que automática. Vem alguém do poder público, sabe, vem a polícia, a galera já saca o celular e começa a registrar. Foi uma coisa que a gente desenvolveu coletivamente ali mesmo, com a galera da associação e com os moradores, enfim.

LL – Aquele que acaba virando um curta, pelo que eu entendi, acho que já está respondido, mas só para entender... O processo, ele acontece naturalmente quando vai ter aquele caso, vocês resolvem gravar ele e gerar aquele material ou é uma coisa que foi pensada e falar “não, vai ter a derrubada e a gente vai fazer”, tinha o roteiro, tinha alguma coisa, ou não?

CC – Não, não. Não tinha roteiro, não. É uma coisa que a gente registrava por necessidade mesmo. Até para se proteger da polícia, do poder público, das investidas do poder público. Pra ter o registro das reuniões, das centenas de reuniões, que a gente fez com a Sabesp, com a Eletropaulo, com Subprefeitura, com Secretaria de Desenvolvimento Urbano, com Secretaria dos Direitos Humanos. E aí, no meio desses registros, eventualmente, a gente conseguia se juntar pra editar algum material e pra conseguir ampliar e fazer mais pressão na Prefeitura, por exemplo. O material que a gente soltava, a gente soltava de acordo com a necessidade da luta. A gente entendia que assim “pô, fizeram um protesto na frente da Prefeitura”, então seria interessante fazer um resumo audiovisual disso e soltar pelo menos na internet. E aí, com isso, conseguir articular mais apoio. Sempre muito em função da necessidade do andamento...

LL – Como ferramenta mesmo mais da coisa...

CC – É.

LL – Tem uma questão, assim, de contraponto de notícia ou não? Porque eu imagino a cobertura da grande mídia, não sei se eu consigo lembrar na época, mas devia ser outra. Ou nenhuma até, nesse momento...

CC – É, na verdade é louco, né? Não é nenhuma. Existe uma cobertura constante do perigo do incêndio, então por conta disso a solução natural disso seria as pessoas saírem dali, tanto do incêndio quanto da linha de trem. Sempre que acontece alguma coisa lá vai muita imprensa. E é isso, as pessoas lá, isso é uma coisa que vem de muito tempo que a galera tá muito sacada. Que é

isso, né? O cara vai lá... Cansei de ver o Datena, aparecendo o Moinho na TV, e o Datena xingando a galera de bandido e a galera mandando o cara tomar no cu, enfim.

LL – Acho foda comentar cenas específicas, coisa que eu não gosto (.) , mas tem uma que eu acho muito legal, que é exatamente uma jornalista que está chegando e está completamente deslocada, a cor, a roupa, ela, assim. Eu vi que tinha esse comentário sobre, assim, a grande mídia chega aqui para fazer o quê?

CC – É. E aí foi isso. Com essa possibilidade de conseguir algum alcance na internet e de divulgar outro ponto de vista da história, isso é uma coisa que atrai todo mundo e quando você vê que você consegue fazer isso, naturalmente, enfim, acho que eu fugi um pouco da sua pergunta...

LL – Não, não, imagina! É bem isso mesmo. E a questão da linguagem, como que era isso? Vocês tinham essa discussão ou foi uma coisa que foi acontecendo? Foi assim “ah, isso é uma reportagem, isso aqui vai ser um documentário, isso aqui a gente vai fazer isso, é web”. Ou não, ela era mais natural?

CC – Cara, eu acho que era mais natural. Tinham algumas pessoas que colavam, que eram militantes e que participavam do movimento, que tinham uma experiência mais com cinema e com audiovisual, que, às vezes, tentavam trazer um pouco disso, um pouco dessa discussão de como filmar, mas não sei se chagava a ser...

LL – Não era o foco com certeza...

CC – Sim, sim.

LL – E quando foi para a montagem, isso já acontecia naturalmente, mas teve um momento que alguém falou “não, vamos fechar isso numa história um pouco maior, que conte a história do mundo inteiro”. Como que era a montagem, era sempre a mesma pessoa, era um montador?

CC – Cara, a gente se juntava pra fazer, assim. Pegava algumas pessoas que tavam ali no processo e, aí é isso, sei lá, sentava quem sabia editar e ia montando junto, pegando a opinião das pessoas. E aí nisso, algumas pessoas, principalmente a molecada, foi pegando, foi querendo aprender e foi fazendo e aí rolou a história de oficina do Vai, por exemplo, que a gente conseguiu comprar câmera e fazer algum tempo oficina, tal. Então junto com isso...

LL – O Vai foi por quem? Foi por qual coletivo?

CC – A gente fez pela Fabcine e pela Comboio. A Fabcine como proponente, porque eles já tinham participado, tal, acho que precisava de dois anos...

LL – O Vai tem umas burocracias...

CC – É. E tudo isso foi um processo muito longo e que não surgiu com o Vai, na verdade. E nem com o audiovisual. O audiovisual vinha mesmo como uma ferramenta. Enfim, e aí é isso, a gente ia fazendo coletivamente, e quanto mais fazia mais a gente se interessava por fazer.

LL – E a divisão? Óbvio que ela não foi encargo como você falou. Mas como isso acontecia? Por mais que isso não exista, mas tem alguém para segurar a câmera, alguém para segurar microfone, como era isso? Era pela experiência que as pessoas já tinham, tinha uma discussão?

CC – Cara, não sei. Veja o caso, por exemplo, do André, que era um menino superinteressado por tudo. Ele já tinha o celular dele e fazia as paradas, e aí quando chegou a câmera ele pegou e começou a se interessar em querer fazer, tal. O Flavião, por exemplo, que manjava mais de câmera e técnica ia dando uns toques. Daí surgiu a ideia de fazer o Vai. Quando surgiu a ideia, isso com a câmera que o Flavião levava para filmar os atos. E a gente voltava dos atos e sentava para ver as imagens e todo mundo gostava de ver as imagens. E aí ia surgindo o interesse das pessoas. O André, por exemplo, foi um que se interessou muito e foi querer editar, tinha gente que só queria filmar. Isso ia se dando meio organicamente. O André, por exemplo, todos os protestos que tinha, ele queria participar do processo todo, desde registrar até voltar, descarregar, olhar as imagens e montar. Uma molecada começou a fazer vídeos de outros jeitos, de lá de dentro. Foi um processo em aberto, foi acontecendo e aconteceu de várias maneiras diferentes ao longo de um tempo. Você pergunta se tinha discussão? Tinha algumas conversas a partir da experiência que cada um trazia. Muito do Flavião que vinha desse meio de pensar isso e de refletir sobre o que está fazendo.

LL – É só esse contraponto da estrutura hierárquica do cinema para essa coisa baseada na vontade, eu queria ter uma ideia de como isso acontecia. Para finalizar, eu sei que não era o importante, não era a questão. Mas e aí, o que acontece quando vira curta, vai para o festival e gera a polêmica de que tenha apagado um pedaço do muro? Como que foi isso pra você?

CC – Cara, a gente ficou bem puto, na verdade. É isso. Essa coisa do festival, acho que foi inclusive o Flavião e a Bia, que é uma camarada nossa que cola lá também e é militante também. Ela ficou sabendo desse festival, na verdade já tinha rolado um festival...

LL – No Rio?

CC – É. E a Alê foi. A Alê do Moinho. E aí é isso, sempre pensando no que que participar de um festival poderia trazer de fortalecer a luta lá dentro. Então, é isso. A oportunidade de ir para o Rio de Janeiro, lá dentro das quebradas, de conhecer a galera lá, se articular com a galera lá. Então foi um pouco desse jeito que surgiu essa possibilidade. Essa coisa do CINUSP, cara, eu nem lembro como é que foi. Eu, por exemplo, nem sei o nome do festival, o que que é o quê, quem que é quem, de verdade.

LL – Acho superinteressante isso, né? De se perguntar, uma coisa que não é uma obviedade, é para que que serve, afinal de contas, para quem passa o festival? () [00:21:16] tem que ter um motivo e talvez seja nada...

CC – É. Exato. E sempre foi uma coisa que a gente deu muito mais importância para onde seria interessante estar e por que seria interessante estar. Mas, se eu não me engano, no CINUSP eu nem sei se alguém mandou o filme, chegou mandar o filme, ou se eles só pegaram a foto mesmo. Acho que não tinha filme do Moinho passando no CINUSP, você sabe disso?

LL – Tá no catálogo.

CC – O muro da vergonha?

LL – O muro da vergonha está no catálogo.

CC – Porque ele passou em um outro festival também, que inclusive eu fui, ali na galeria Olido, que acho que era Mostra de Cinema na Quebrada, alguma coisa assim. Enfim, eu nem lembro como surgiu...

LL – Tinha uma coisa de, que eu não sei, tem um circuito de tipo de quebrada, de passar com algum exibidor de outro lugar, de outro bairro, de outra região? Vocês tinham essa (.) ... Chegou a acontecer?

CC – Então, apareceram essas poucas coisas, tipo a do Rio do Janeiro, e tal porque...

LL – Não tinha ninguém dedicado a procurar isso?

CC – Exatamente. Uma coisa que apareceu poucas vezes, nesse tempo que a gente teve mais próximo lá, porque agora a gente está mais afastado. E a articulação lá está num outro momento. Um momento mais de fortalecimento interno mesmo. Mas durante esse tempo aconteceu algumas poucas vezes. Até porque não tinha muito tempo, tanta urgência lá, sabe assim? Que não tinha tanto tempo, não consegue encontrar tanto tempo para pensar nisso e para ir atrás. Então aparecia em alguns contextos quando alguém ficava sabendo e trazia “ó surgiu tal coisa” e o CINUSP muito provavelmente foi assim, alguém trouxe e falou “ó gente, cinema na quebrada, acha interessante colocar?”. E de vez em quando a gente sempre, tem essa coisa, do quanto, dessa tensão e dessa contradição, o quanto vira um espetáculo e o quanto serve para minimamente manter pautando a questão da luta lá, da luz, água, esgoto. Que é o que eu estava te falando desse diálogo contaste com a necessidade ali. Então, é isso, por exemplo, acabou de acontecer o Haddad, a gente acabou de encontrar ele no Ibirapuera e ele falou que vinha aqui daqui a quinze dias e depois de um ano... bom, então, nesse momento é interessante ter um material em que apareça isso. E aí, às vezes, tinha o material pronto; às vezes, na correria, montava alguma coisa ali. A coisa do CINUSP apareceu nesse contexto, não lembro exatamente porque, e a gente falou “ah, então beleza, sei lá, manda lá”. E aí a gente viu a foto lá e viu que os caras tinham apagado...

LL – Meteram Photoshop no negócio ((risos)). Aí criou uma revolta mesmo, como que foi?

CC – Ah, a galera ficou bem puta. Mais, sei lá, também tem uma coisa: eu não sabia, tinham algumas pessoas militantes que colam lá que sabiam do CINUSP, mas é isso, a galera lá nunca ouviu falar no CINUSP, sabe que é alguém que pegou e fez o bagulho, algumas pessoas conheciam de ler. Mas, e é isso assim, a galera ficou puta, achou bem canalha. Essa frase que estava escrito é uma frase de uma mulher de lá, estava escrito “Haddad sustenta o muro da vergonha do Kassab”, no muro. Daí os caras tiraram a foto e apagaram só a frase, o nome do Haddad.

LL – Pego nisso porque acho muito interessante. Tem um manifesto, né? O cinema de quebrada não é chapa branca, que é baseado nessa foto do muro, a galera chegou a fazer uma carta. Vocês chegaram a ter contato com isso? Eu achei isso depois por causa do Adirlei, que estava nas coisas dele...

CC – Por causa do Adirlei o que?

LL – Eu achei isso, porque tem várias pessoas que assinam e tinha a sua assinatura...

CC – Ah, entendi.

LL – E eu achei essa carta, ela nem tava muito em nenhum lugar, achei na internet.

CC – Entendi. Cara, eu lembro que a gente ouviu falar. Engraçado você perguntar isso hoje, porque ontem eu encontrei um cara no Capão que falou dessa carta, aliás, eu vou até atrás, eu não fui ainda atrás de ler ela. Mas eu lembro de a gente ficar sabendo isso que era uma galera que conhecia a luta do Moinho...

LL – Eu devo ter, se você quiser eu te mando ela.

CC – Esse, na verdade, é só um dos episódios completamente absurdos, que teve enfrentamento com a gestão Haddad. Tão cínico quanto esse episódio deles tirarem, limparem o nome do Haddad é muito revelador dessa postura de ()... O Haddad... teve a história dele da resposta que ele deu lá na faculdade, que aparece em alguns dos vídeos, nem sei qual exatamente o nome, mas aparece em alguns dos vídeos que ele, depois de um ano, teve a reunião com ele em julho de 2013 e foi essa reunião depois de um protesto, e já nessa reunião ele afirma que “não, tem que fazer essa questão da luz, água e esgoto, porque afinal de contas o Moinho tá lá há muito tempo, existe um processo na Justiça que não vai ser resolvido agora, a comunidade passou por dois incêndios, pode ser que passem por mais, realmente é perigoso ter incêndio, então a gente tem que fazer o que dá, então o que que dá para fazer? Dá para fazer luz, água e esgoto, vai diminuir demais o risco de incêndio”, enfim. Daí ele fala que vai fazer e tal, e aí aquela enrolação, aí vai Sabesp, vai Eletropaulo, isso leva um ano. Sabesp, Eletropaulo, Subprefeitura da Sé, não sei quem, blá, blá, blá. Eles vão um jogando para o outro e aí o negócio mia. Isso é uma coisa louca até. A gente tava discutido ontem, tem um registro de absolutamente tudo. Então, essa coisa da comunicação autônoma é muito interessante, mas a gente tem que reconhecer os limites dela. Tem registro de tudo isso, todas as reuniões, a Sabesp indo, a Eletropaulo indo. Aí o Haddad vai dar uma palestra na Faculdade de Sociologia da Santa Cecília e perguntaram para ele porque que não fez luz, água e esgoto e ele fala que a comunidade “não, porque a comunidade que não deixou entrar, a Eletropaulo, a Sabesp”, sendo que a gente tem, assim, horas de material, e dias, várias, e não foi uma reunião, foram várias. Então, o que que ele tá fazendo quando ele faz isso, ele simplesmente caga para todo o nosso poder de

comunicação, e fala “o que aconteceu foi isso, não foi isso”. Inclusive, incriminando, dizendo “não, eu não queria dizer, mas me disseram, que ouvi dizer que tem tráfico de drogas”. Num discurso que é muito, enfim, acho que representa muito...

LL – É um discurso muito da direita. E que, num limite, às vezes é verdade, mas e daí?

CC – É essa coisa de criminalizar, bom, tá, mas então por que tem traficante tem que morrer sem luz, água e esgoto mesmo, na merda e a polícia assassinar, é isso que você está dizendo?

LL – E parte do pressuposto de que nos outros lugares não tem...

CC – Pois é, tem. Como tem aqui em Higienópolis, cinco quarteirões pra cima e a polícia não entra com fuzil. E assim, isso não é problema meu, é problema da Justiça. Então se tem, você é prefeito, enfim. E revela uma postura muito perversa, porque obviamente ele tem informação. Ele sempre alegava falta de “não, não sabia”.

LL – () o discurso bonito mas não chegou a acontecer nada de fato...

CC – É, na prática mesmo... e é o que todo mundo vê, então é isso. Assim, acho que vê esse tipo de postura é o que tá vendo. Pô, o cara fez campanha lá. O cara fez campanha. A gente passou incessantemente esse vídeo, tinha um monte de gente que tinha visto, e tinha gente que tinha ouvido falar da campanha dele lá, mas não tinha visto. Então isso foi uma coisa que rolou muito, a gente passar a campanha junto com a associação de moradores, em assembleia, pra galera assistir ele fazendo a campanha dele lá, prometendo. Então foi uma coisa que já vinha desde sempre, assim, saca? A galera sacar a postura dele. Acho que é um pouco isso.

LL – Prometo que é a última. Como que é essa relação assim, ou era, de representar quem está lá? Ela passava ideologicamente por ter as pessoas da comunidade realizando também? Para não ser, o que eu quero dizer, assim, é se tinha essa questão, se tinha um plano ou era natural, de não ser o outro, de não ser o repórter que entrava lá. Ou a militância justificava isso, talvez?

CC – Não sei se eu entendi muito bem a pergunta. Mas acho que é o que eu falei do audiovisual, nunca estive lá enquanto repórter ou enquanto documentarista ou enquanto... nunca estive é mentira porque já estive também.

LL – Mas em outra figura?

CC – É. O vídeo mesmo foi uma coisa que, na verdade, foi a partir do Moinho... Eu trabalhei dez anos como assistente de fotografia, fazendo foto de publicidade, de moda, enfim. E aí quando eu comecei a procurar outras formas de aprender e de me formar, ou me deformar, e comecei a participar de movimentos, de protestos, de ocupação, a única coisa que eu sabia fazer era fotografar, então eu fotografava. E aí, eu peguei muito da transição do analógico para o digital. Eu trabalhei muito tempo como assistente fazendo o analógico. E aí quando passou para o digital veio o vídeo também. E aí eu comecei achar mais interessante, não sei o que, enfim. Tô falando tudo isso para dizer só que, quando eu cheguei no Moinho, eu tava começando a filmar. Eu não sabia nem editar direito, tá ligado? E aí eu só filmava e fazia uns take único e subia na internet, era o que eu sabia fazer. E foi a partir de lá que eu comecei a... isso, falando de mim, da minha relação com o audiovisual lá dentro, foi a partir daí que eu comecei a fazer os vídeos. Até pela necessidade de saber, meu, precisa editar, precisa colocar não só uma cena mas precisa juntar com essa, tá ligado? Eu tenho impressão que também foi o jeito como as pessoas ali que a gente se organizou junto, se articulou lá dentro, tiveram essa relação e construíram essa experiência com o audiovisual. Por exemplo, é muito foda esse menino, o André, tem um vídeo que tem uma imagem muito foda, que é uma imagenzinha boba, mas ele tá filmando em cima do carro de som no ato, do protesto, da Rio Branco inteira, quase lá da Prefeitura até aqui e aí a gente faz um corte de cena junto com (...). Ele tá filmando de cima do carro de som, aí vem um menino, um moleque do Moinho que a gente conhece. Tipo, ele vê a polícia, assim, no fundo, o André tá filmando aqui de cima o moleque no chão, daí o moleque vê a polícia. Daí é uma cena que alguém aqui tá filmando de cobertura e que ele meio que deu um close no moleque, assim, então rolou essa, pá. E aí a gente ia percebendo como ele ia evoluindo e a gente evoluindo junto, eu evoluindo muito. E aí vira e mexe o Flavião, por exemplo, o Flavião é o cara da técnica, o Flavião chegava “não, tem que gravar direito, tem que filmar direito”. E é louco, porque é uma coisa que com a necessidade mesmo, daí você filma o bagulho, quantas vezes o Dedé começando a filmar, eu começando a filmar porque eu também nunca, eu sempre fiz foto, então quando cê começa a mexer o bagulho, cê quer meio ficar filmando tudo e aí não filma nada. Tem que aprender a, enfim. E aí filmava meu, no protesto, puta, a cena da polícia batendo, a gente viu que o Dedé tava lá, “pô, e aí, filmou, Dedé?” Aí vai ver a imagem tá escura e cê fala “porra mano, filha da puta”. Daí cê ia “não, tem que melhorar, tem que saber, tá firme? Tem que saber mexer na luz direito, enfim.

LL – Mas mesmo a técnica quadradona ela vai atrás da necessidade, nunca surge antes.

CC – Eu, pra mim, é isso, eu acabei obviamente trazendo um olhar que, mano, nem que eu não quisesse, publicidade era trabalhar mais de vinte e quatro horas, virado três noites, então, dez anos

fazendo isso, você fala mano, enfim. Não tem nem como não tentar pensar em algum enquadramento, enfim. Acabei trazendo isso e tal.

LL – É a parte da linguagem, do enquadramento, você nem consegue não fazer mais.

CC – É, mas, sei lá, pra mim, é mais uma ferramenta mesmo. É isso, a minha militância, isso é uma das coisas que eu cumpro como tarefa ali, saca? Tipo, mas, enfim, é uma coisa que eu nem gosto de ficar fazendo só isso, sabe. A gente, mano, construiu o parque lá, ficou oito meses, depois o campo, mais seis meses, tipo, tirando entulho. Agora é isso, essa coisa do registro e da memória, do espetáculo, tem que lidar com isso de alguma forma, então, tudo que a gente também construía, e também enfim, a gente sabia da importância de registrar e registrava, mas...

LL – () [00:39:55] ninguém pode vir depois e contar outra história. Você fala “não, eu não falei nada disso”.

CC – Não, e é foda, porque tem vários momentos que eu não queria pegar a câmera, não, mano. Queria pegar a enxada, queria trocar ideia e deixar a câmera de lado, entendeu?

Anexo III

Lista de coletivos audiovisuais da cidade de São Paulo encontrados durante a pesquisa.

Links para os coletivos disponíveis nos endereços indicados na tabela. Acesso em: 20 jun. 2016.

Não tivemos a intenção de listar todos os coletivos e projetos, apenas de apresentar alguns grupos encontrados durante a pesquisa.

Coletivo	Endereço na internet	Região / Bairro
Cavalo Marinho Audiovisual	https://www.facebook.com/CavaloMarinhoAudiovisual	Diadema
Cia Janela do Coletivo	https://ciajaneladocoletivo.wordpress.com	Zona sul / Cidade Tiradentes
Cine Campinho	https://www.facebook.com/cinecampinho/?fref=ts	Zona leste / Guaianazes
Cine da Quebrada	https://www.facebook.com/CineDaQuebrada/	Zona sul / Jardim São Luís
Coleta Filmes	https://www.facebook.com/coletafilmes/	Zona sul
Coletivo Marginaliaria	https://www.facebook.com/marginaliaria	Zona leste
Coletivo de Vídeo Popular	https://www.facebook.com/Coletivo-de-Video-Popular-886453264784155/	Zona norte
Comboio	https://www.facebook.com/comboiocidadelivre/?ref=br_rs	Centro / Barra Funda
Dandara Produções Culturais e Audiovisuais	https://www.facebook.com/dandaraaproducoes/	Diversas
Fabcine	https://www.facebook.com/Coletivo-Fabcine-1473126119654750/?fref=ts	Zona norte
Filhos de Ururaí	https://www.facebook.com/FilhosdeUrurai/?fref=ts	Zona leste
Fitaria Filmes	https://www.facebook.com/FitariaFilmes	Zona leste
Graffiti com Pipoca	http://graffiticompipoca.com.br/	Diversas
Grupo Transformar	https://www.facebook.com/grupotransformar/	Diversas
Lentes Periféricas	https://www.facebook.com/lentesperifericas/?fref=ts	Zona Leste

Mesoperiferia Produções	https://www.facebook.com/Mesoperiferia-Produ%C3%A7%C3%B5es-198798300502439/	Zona norte / Vila Brasil
Mundo em Foco	https://www.facebook.com/mundoemfoco/	Zona leste / Vila Santa Inês
Coletivo Perifatividade	https://perifatividade.com/	Zona sul / fundão do Ipiranga
Periferia Invisível	http://www.periferiainvisivel.com.br/	Zona leste
Projeção	http://projetacao.org/	Diversas
Suburbano Convicto Produções	https://www.facebook.com/suburbanoproducoes/	Centro
TV DOC CAPÃO	https://www.facebook.com/tvdoccapao/	Zona sul / Capão Redondo
Visto Permanente	https://www.facebook.com/acervovistopermanente/?fref=ts	Centro

Programas e projetos

Programas e projetos	Endereço na internet	Região / Bairro
Funk TV	https://www.youtube.com/user/FUNKTVOFICIAL	Zona leste
Hip Hop Cozinha	https://www.facebook.com/HIPHOPCOZINHA/	Zona sul
Inéditos e Dispersos	https://www.youtube.com/user/bluespeu/channels	Zona sul
Janela Periférica	https://www.facebook.com/JanelaPeriferica/?fref=ts	Diversas

Jornalismo e mídia independente (com produção audiovisual)

Mídia independente	Endereço na internet	Região / Bairro
Coletivo Cinefusão	http://cinefusao.blogspot.com.br/	Diversas
Mídia Negra	https://midianegra.noblogs.org/	Diversas
Periferia em Movimento	https://www.facebook.com/PeriferiaemMovimento/	Diversas

Saraus com produção de vídeo poesia

Sarau	Endereço na internet	Região / Bairro
Companhia Extremos Atos	https://www.facebook.com/ciaextremosatos	Zona leste / Ermelino Matarazzo
Cooperifa	https://www.facebook.com/Cooperifaoficial/?ref=timeline_chaining	Zona sul

Mesquiteiros	http://mesquiteiros.blogspot.com.br/	Zona leste / Jd. Verônia – Ermelino Matarazzo
Slam do 13	https://www.facebook.com/SlamDo13/?ref=timeline_chaining	Zona sul / Cidade Tiradentes
Slam Resistência	https://www.facebook.com/slamresistencia/	Centro
ZAP!	http://zapslam.blogspot.com.br/	Centro

Finalizados

- Rede Extremo Sul – <https://redeextremosul.wordpress.com/>
- NCA – <http://ncanarede.blogspot.com.br/>
- Joinha Filmes
- Cine Escadão
- Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo
- Filmagens Periféricas
- MUCCA – Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte
- Dragão-Blasé Produções
- Grupo Ecológico e Cultural Tio-Pac
- NERAMA – Núcleo de Estudos e Realização Audiovisual Monte Azul
- NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa
- EcoInformação em Conexão com as Favelas
- Cine Célula
- Cine Becos