

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM HISTÓRIA

Camila Caldas Petroni

**Utopias reais: percursos da Associação Brasileira de
Vídeo Popular entre 1984 e 1989**

São Paulo

2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM HISTÓRIA

Camila Caldas Petroni

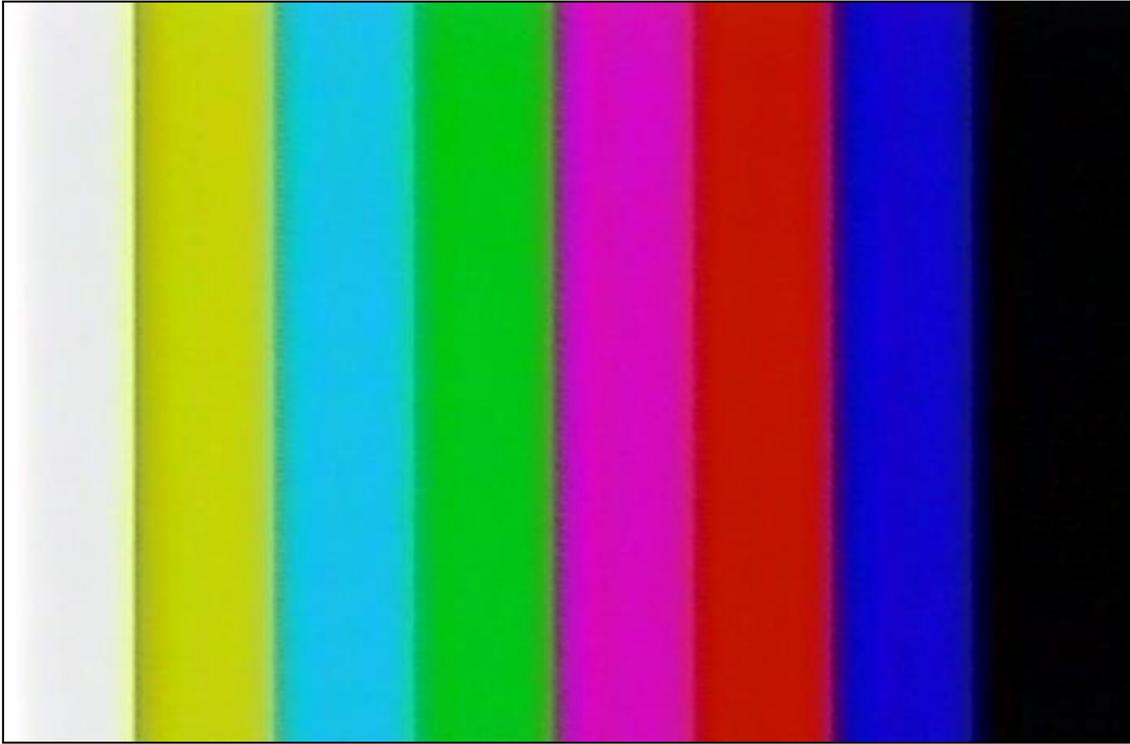
**Utopias reais: percursos da Associação Brasileira de
Vídeo Popular entre 1984 e 1989**

Dissertação apresentada à banca
examinadora como exigência parcial
para obtenção do título de Mestre em
História Social, sob orientação da Prof^ª.
Dr^ª. Vera Lucia Vieira.

São Paulo

2016

Banca Examinadora



"Muitas vezes, todos aqueles que querem mudar as coisas são chamados de utópicos, mas, talvez, seja mais utópico pensar que aqueles que nos conduziram a esta crise nos tirarão da mesma [...]." - Esther Vivas

Aos movimentos: populares, das imagens e tantas
outras manifestações libertadoras.

À historiografia, não mais representada por Clio,
porque agora é do mundo.

Resumo

Pretendemos, com o desenvolvimento desta pesquisa, compreender parte da atuação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), especificamente entre 1984, ano de sua fundação, e 1989, ou seja, abarcando a atividade da entidade durante a década de 1980, em um contexto histórico marcado pela ascensão de lutas sociais populares e suas novas configurações frente às vigentes delimitações do capitalismo, e pela vigilância e repressão institucionais – analisadas por nós com base em documentação produzida pelo DEOPS-SP. Além desses aspectos, dado o quadro midiático de oligopolização e monopolização à época, ganharam força os movimentos populares brasileiros e latino-americanos em prol da luta pela democratização da comunicação, tendo o vídeo como um de seus principais meios e finalidades, usado, inclusive, como estratégia em diversas lutas. A entidade tratada, oriunda do uso de novas tecnologias no ramo das classes trabalhadoras organizadas, buscou reunir parte significativa da produção videográfica popular — incluindo em seus catálogos temáticas como Movimento Sindical, Mulher, Questão da Terra, Índios, Trabalho – de modo a edificar um valioso acervo para o conhecimento histórico tanto do Brasil quanto de demais países da América Latina a partir do olhar “do povo”, contestador e denunciador da realidade, por meio de uma produção realizada sobre, por e/ou para ele.

Igualmente, a associação produziu periódicos impressos – tão relevantes quanto a própria produção videográfica para o entendimento de sua atuação que, por isso, foram inseridos em nossa análise — que integraram ideias e ações de sujeitos e grupos articulados formadores do movimento de vídeo popular latino-americano. Portanto, por meio de vídeos e boletins ligados ao universo do vídeo, especificamente, discorreremos sobre parte das ideias de resistência à ordem em vigor durante a década de 1980.

Palavras-chave: Associação Brasileira de Vídeo Popular; vídeo popular; democratização da comunicação; vigilância institucional; lutas sociais.

Resumen

Con el desarrollo de esta investigación, tenemos la intención de comprender parte de la actuación de la Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), concretamente entre 1984, año de su fundación, y 1989, es decir, cubriendo la actividad de la organización durante la década de 1980, en un contexto histórico marcado por la ascensión de las luchas sociales populares y sus nuevos ajustes frente a los límites actuales del capitalismo, y por la vigilancia y represión institucionales - analizados por nosotros con base en la documentación producida por DEOPS-SP.

Además de estos aspectos, dada la imagen mediática de oligopolización y monopolización de la época, han ganado fuerza los movimientos populares brasileños y latinoamericanos a favor de la lucha por la democratización de la comunicación, con el vídeo como uno de sus principales medios y fines, utilizado, incluso, como estrategia en varias luchas sociales. La entidad tratada, derivada del uso de las nuevas tecnologías en el campo de las clases trabajadoras organizadas, trató de reunir una parte significativa de la producción videográfica popular — incluyendo en sus catálogos temas como Movimiento Sindical, Mujer, Cuestión de Tierra, Indios, Trabajo - para construir una colección valiosa para el conocimiento histórico tanto en Brasil como en otros países de América Latina a partir de la mirada "del pueblo", contestatario y denunciador de la realidad, por medio de una producción realizada sobre, por y/o para él.

Además, la asociación ha producido periódicos impresos - tan relevantes cuanto su propia producción videográfica para el entendimiento de su actuación que, por lo tanto, han sido insertados en nuestra análisis — que integrarán ideas y acciones de sujetos y grupos articulados formadores del movimiento de vídeo popular latinoamericano. Por lo tanto, a través de vídeos y boletines de noticias relacionadas con el universo del vídeo, en específico, discurrimos a respeto de las ideas de resistencia al orden vigente durante la década de 1980.

Palabras clave: Associação Brasileira de Vídeo Popular; vídeo popular; democratización de la comunicación; vigilancia institucional; luchas sociales.

Agradecimentos

Este é o único momento em que, aqui, me expressarei em primeira pessoa. Ainda assim, o faço com certo receio, pois cada vírgula deste trabalho é reflexo de esforços coletivos. Nunca esperei ser pragmática neste momento, mas preferi sintetizar meus devaneios. Esta pesquisa foi pra mim, e pra muita gente à minha volta, uma batalha. Seu caminho apresentou muitos percalços, entre eles o mercado de trabalho “tradicional”, no qual, ante a ameaçadora crise do capital, mergulhei de cabeça, gerando cansaços duplicados. Há anos questiono a desvalorização do pesquisador das humanas no país, mesmo tendo algumas provas contrárias ao meu pessimismo. Embora anseie atuar somente na área à qual se dedica, o(a) novo(a) pesquisador(a), sobretudo em alguns campos das ciências humanas, não se sente seguro(a) o bastante para fazê-lo, então desenvolver a pesquisa paralelamente a outra atividade profissional deixa de ser uma opção. Enquanto as bolsas de estudos nos auxiliam, é até viável que nos dediquemos somente aos estudos, mas o tempo da bolsa nem sempre é o tempo do(a) pesquisador(a). Finalmente, entre rompimentos e reconciliações, idas e vindas, desamor e amor – nem sempre espontâneos, friso – concluo este trabalho, muito grata a tudo e todos(as) que cito:

Primeiramente, clichê verdadeiro, agradeço à minha família, com quem mantenho tantas semelhanças e diferenças. Ao meu pai Clóvis, de quem puxei a firmeza; à minha mãe, Valéria, que transborda solidariedade; ao meu irmão Daniel, de uma sagacidade admirável; às minhas dóceis irmãs, Helena e Luiza, amigas da vida toda. Igualmente importante é meu companheiro, Tiago, apoiador constante que trouxe à minha caminhada a beleza do sutil. Às minha avós, Olympia e Cybele, cujas experiências de vida interessam muito a uma historiadora.

Registro um imenso “Obrigada!” às minhas amigas, amigos, colegas, conhecidos e demais familiares, de ontem e de hoje, cada um importante à sua maneira nesta e em tantas outras trajetórias. Todos(as) são inspiradores de alguma forma: Giu, Nina, Tey, Fabio, Marcelo, Tiago Serpa, Lyn, Camila B., Felipe Mello, Dani, Natália Cunha, Lindie, Luiza S., Desirée, Álvaro, Soso, Danilo, Tiago Salgado, Felipe Foresti, Reginaldo, Marilu, Rodrigo, Egnaldo, Fabiana, Sandra, Talita, Karla, Helenice, Rudá, Heitor, Tayná, Gustavo, Débora, Alexandre, Maria Rosa, Silvestre (*in memoriam*) e

tantos outros(as) queridos(s) que estiveram envolvidos, de alguma forma, nesse processo. Sempre cabem as desculpas caso eu tenha esquecido alguém.

Especialmente, agradeço à minha orientadora, Vera Lucia Vieira, referência intelectual e humana, mulher altamente inspiradora. Do mesmo modo, agradeço aos Professores da PUC transformadores de tantas caminhadas: Mauro Peron (integrante das bancas de qualificação e defesa), Antônio Rago Filho, Maria Antonieta Antonacci, Olga Brites – que me orientou no início da pesquisa –, Carla Longhi, Lúcio Flávio Almeida, Yvone Dias Avelino e Maria do Rosário da Cunha Peixoto. Novamente, peço desculpas caso tenha esquecido alguém.

Nesta trajetória, outras pessoas foram de igual importância, portanto, deixo a elas o agradecimento merecido: Ana Salles Mariano, Wagner Rezende, Ricardo (APESP), Luiz Fernando Santoro, Sergio Souza (membro das bancas de qualificação e defesa) e Lilian Grisolio. Finalmente, agradeço à CAPES e ao CNPq, que, concedendo-me bolsas de estudos, contribuíram para a concretização de um objetivo.

Lista de abreviaturas e siglas

- ABEPEC – Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa da Comunicação
- ABERT – Associação Brasileira de Comunicação de Rádio e Televisão
- ABVP – Associação Brasileira de Vídeo Popular
- APESP – Arquivo Público do Estado de São Paulo
- CAMP – Centro de Assessoria Multiprofissional
- CDI – Cinema Produção Independente
- CEDIC – Centro de Documentação e Informação Científica - Prof. Casemiro dos Reis Filho
- CEPS – Centro de Estudos Políticos e Sociais do ABC
- CNBB – Conferência Nacional de Bispos do Brasil
- (A) CONCLAT – Conferência Nacional da Classe Trabalhadora
- (O) CONCLAT – Congresso Nacional da Classe Trabalhadora
- CPC-UNE – Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes
- CPqD – Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Telecomunicações
- CPV – Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro
- CTI – Centro de Trabalho Indigenista
- CUT – Central Única dos Trabalhadores
- DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas
- DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social
- DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
- ECA-USP – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
- FELDAC – Federação das Distribuidoras da América Latina e Caribe
- IBICIT – Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
- INC – Instituto Nacional de Cinema
- INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
- LSN – Lei de Segurança Nacional
- MIS – Museu da Imagem e do SOM
- NVD – Núcleo de Vídeo e Documentação

OAB-SP – Ordem dos Advogados do Brasil - São Paulo
OCIC – Organização Católica Internacional de Cinema
ONGs – Organizações Não Governamentais
PCB – Partido Comunista Brasileiro
PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
TVB – TV dos Bancários
TVT – TV dos Trabalhadores
UCBC – União Cristã Brasileira de Comunicação Social
UNE – União Nacional dos Estudantes
Unesco – *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
USP – Universidade de São Paulo
VHS – *Video Home System*

Sumário

Introdução	13
Capítulo I – Comunicação no século XX, entre o massivo e o popular: articulações e dissidências	27
I.1 – A tela para poucos e sobre poucos: limitações da televisão brasileira.....	27
I.2 – Do cinema ao vídeo: popularizando a produção.....	37
I.3 – De trabalhadores a populares: direcionamentos iniciais do vídeo popular no Brasil	49
Capítulo II – Vigiar para não influenciar: O DEOPS e o controle à imagem em movimento	53
II.1 – Trabalhadores como ameaça à ordem social	53
II.2 – Lutar e comunicar: usos das mídias pelas classes trabalhadoras.....	58
II.3 – Filmados e fichados: o cinema e o vídeo no acervo DEOPS	65
Capítulo III - Vídeo no papel: conexões do universo do audiovisual popular nos boletins <i>Vídeoclat</i> e <i>Vídeo Popular</i>	71
III.1 – Agregando ações e produções: considerações sobre os periódicos da ABVP.....	71
III.2 – Filmando lá e cá: integração latino-americana como intenção e ação.....	78
III.3 – Câmeras em muitas mãos: formação técnica como democratização.....	86
III.4 – No cerne do sindicalismo: vídeo popular e militância dos trabalhadores organizados.....	107
Capítulo IV – Do papel à câmera: a produção audiovisual popular em torno da Associação Brasileira de Vídeo Popular	118
IV.1 – Sistematizando imagens populares: o acervo da ABVP ontem e hoje.....	118
IV.2 – O trabalhador na tela: <i>CUT-83</i> como desencadeador de uma vasta produção.....	123
IV.3 – Intercâmbio imagético: América Latina em vídeo.....	129
IV.4 – Da prática à teoria e elas em cena: formação política registrada e a mulher no vídeo popular.....	134
Considerações Finais	142
Anexo – Imagens	147
Fontes	160
Bibliografia	162

Introdução

“As lições do passado podem nos ajudar
na discussão e luta do presente.”
Vito Gianotti¹

Optamos por iniciar nosso trabalho reforçando a importância de retomarmos o passado, com a citação de Gianotti, acima, a fim de lembrar que a prática historiográfica com essa perspectiva também pode fazer parte da luta por uma sociedade emancipada, ou seja, mais crítica, capaz de, pela apreensão da concretude social, auxiliar na tomada de decisões que venham a superar os problemas impeditivos da própria emancipação humana. Para uma reflexão introdutória também mencionamos Marx, que frisa a necessidade da “compreensão das relações reais”,² premissa básica, mas que achamos interessante retomar. Isto posto, não poderíamos deixar de optar por outro caminho, uma vez que trabalhamos com fontes produzidas em determinadas realidades humanas – a afirmação parece simples e soa até como uma explanação tautológica de ideias e conceitos com os quais estamos familiarizados, mas a “realidade humana” ainda é vista de forma distanciada por muitos estudiosos da área, gerando análises carregadas de pré-julgamentos. Recorremos a situações reais, construídas por seres sociais, respaldadas por contradições e dotadas de lógicas internas que carregam valores e, assim, possuem funções sociais que buscamos analisar aqui, conclusivamente. Aludimos outras palavras de Marx, para refletirmos que “os homens [e mulheres, acrescentamos] fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles que escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram.”³ A elaboração é interessante para nós, uma vez que investigamos ações humanas de resistência e luta, como veremos mais à frente.

Em nosso entendimento, uma vez que intentamos partir das abstrações razoáveis captadas a partir dos vestígios de realidade disponíveis ao historiador, as fontes são

¹ GIANOTTI, Vito. “O poder da mídia e a luta pela democratização da comunicação no Brasil”. In *História & Luta de Classes*. Ano 1, edição nº 2, fevereiro de 2006, p. 51.

² MARX, Karl, *apud* SHANIN, Theodor. “A definição de camponês: conceituações e desconceituações – o velho e o novo em uma discussão marxista”. *Revista Nera*, ano 8, nº 7, julho/dezembro de 2005, p. 01.

³ MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2011, p. 02.

percebidas (e colocam-se) como o próprio “real”. São elas que nos mostram a história social, são elas o ponto de partida da função historiográfica. Funari, em seu artigo que debate as *Teses sobre a Filosofia da História*⁴ de Walter Benjamin, tece a conclusão com uma passagem que se destaca para nós, que no caso não necessariamente foi usada em um contexto semelhante ao que cá estamos utilizando, mas é perfeitamente cabível aqui, uma vez que, buscando olhar minuciosamente para as fontes e nelas encontrando as informações evidenciadas em si mesmas, acreditamos que “há apenas uma maneira de escrever a História, a verdadeira”⁵ – nossa intenção, ao frisarmos a ideia de “verdade” é bastante distante de qualquer interpretação positivista que defenda verdades absolutas, análises acríicas e a neutralidade de posicionamento do pesquisador, é importante colocar. Voltando a Funari, o autor capta que Benjamin criticou visões que, negando o passado, negavam o presente. Ademais, na perspectiva do filósofo alemão, a História é impulsionada pelo passado, não se atém a olhar para o futuro. Possivelmente, por essas e outras compreensões, para Funari, em impressão pessoal e subjetiva, como ele ressalta, a última mensagem benjaminiana seria então, sobre a escrita “verdadeira” da história.

Voltando à explanação sobre os objetivos da pesquisa que desenvolvemos, nela, visamos compreender, portanto, parte da realidade humana posta na própria produção dos seres sociais, utilizadas por nós como fontes históricas. Um dos maiores aprendizados obtidos durante o tempo (sempre saudoso) do mestrado foi uma reflexão nascida da fala de um colega doutorando, em sala de aula, durante discussão aberta em uma disciplina: cabe ao mestrando, muitas vezes navegante de primeira viagem no mar científico, problematizar, questionar, indagar, ou seja, estar mais atento às perguntas feitas do que às construções fechadas e comprovações de hipóteses levantadas, propriamente. Nesse sentido, o trabalho que segue é muito mais fruto de indagações maleáveis do que de respostas engessadas. Não poderia ser diferente, uma vez que debatemos um tema inerentemente ligado ao que se “movimenta”, e estudamos uma entidade de vídeos populares. Nossos questionamentos, inseridos no campo da História

⁴ No artigo de Funari o título do texto consta desta forma, mas o título do referido texto de W. Benjamin a que tivemos acesso – sendo a versão mais acessível em português brasileiro – é *Sobre o conceito da história*, editado pela Brasiliense em 1996 (BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas* – volume 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura, São Paulo: Brasiliense, 1996).

As teses, elaboradas em 1940, são analisadas minuciosamente por Michael Löwy em *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*, Boitempo Editorial, 2005.

⁵ FUNARI, Pedro Paulo. “Considerações em torno das teses sobre Filosofia da História”. *Revista Crítica Marxista*, vol. 1, nº 3. São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 53.

Social, tomam forma especificamente a partir da atuação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) no período de 1984 a 1989.⁶

Esse ponto preliminar nos leva à expressiva gama de problemáticas que aqui serão explanadas, mas centramos a pesquisa, como mencionamos, no entendimento da atuação da Associação nos âmbitos em que operou, o que nos leva a buscar compreender qual foi a sua função social durante o período abordado, especificamente o pós-ditadura civil-militar brasileira, no qual a bandeira da democratização foi assumida por boa parte da sociedade civil, incluindo-se aí a entidade. Também temos como enfoque questionar que embora essa conjuntura seja comumente tratada como democrática, a necessidade de haver lutas por representatividade e “espaço” em várias esferas da sociedade brasileira apontam para uma realidade contrária, em que muitos grupos e classes sociais, sobretudo populares, tentavam se colocar como feixes de forças confrontantes de opressões, cerceamentos, abafamentos e da exploração.

Realizamos a pesquisa, que segue discorrida, durante a segunda década do século XXI, contexto histórico ainda crítico no sentido de que a luta pela democracia se faz necessária – e está presente – nos mais variados âmbitos da experiência humana (social, político, jurídico). Embora o discurso “oficial” alegue que hoje, no Brasil, fazemos parte de um cenário histórico democrático, a realidade se mostra distanciada disso, uma vez que na sociedade capitalista a democracia como prática dos valores universais (efetivação da humanidade) não pode ser concretizada, pois a desumanização é inerente ao sistema. A concorrência e a mercantilização se introduzem na esfera social, gerando desigualdade, miséria material e violência.

Discursos político-partidários, midiáticos, jurídicos, sociais e científicos defendem que vivemos numa era democrática desde 1985, período em que se considera o fim da ditadura civil-militar, abordagem relativamente nova no campo dos estudos historiográficos.⁷ Mas, como não poderia deixar de ser, ainda vivenciamos o desenrolar

⁶ A associação abordada atuou como difusora de vídeos, até o ano de 2002, como veremos no decorrer da dissertação. Porém, ativamente, enquanto produtora e capacitadora na área videográfica alternativa e militante, a ABVP atuou somente até 1995. Justificaremos o nosso recorte temporal (1984-1989) adiante, ainda nesta Introdução.

⁷ Sugerida por intelectuais especialistas há algum tempo, é reforçada e popularizada atualmente, inclusive em alguns veículos midiáticos, pois, por meio de estudos de fontes produzidas, por exemplo, por canais de comunicação (como jornais, revistas etc.) e por órgãos repressivos, como o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social, atuante durante boa parte do século XX), nota-se o quanto os meios civil, e também empresarial, apoiaram, direta ou indiretamente, a ditadura brasileira. Em outros campos, como no cinema, por exemplo, o discurso sobre o caráter civil-militar da ditadura é posto há décadas. Uma das

de muitas lutas populares em prol da liberdade e da igualdade, para além de conceitos e práticas liberais hereditários da Revolução Francesa que restringem os princípios de igualdade e liberdade do homem à burguesia. Tampouco essas lutas populares que mencionamos têm ligações com as atuais⁸ reivindicações vindas de determinadas parcelas sociais, dotadas de um ideário elitizado, que parecem agir como no pré-golpe de 1964 frente à fábula⁹ de que o Brasil se tornará um país socialista aos moldes cubanos, e assim clamam por “liberdade”. Podemos dizer, dentro deste raciocínio, que tentaremos entender alguns dos aspectos que restam da ditadura¹⁰ logo após ser tida como oficialmente findada.

Expor a trajetória que nos trouxe até aqui se faz necessário, e para isso relataremos a experiência que inspirou a realização deste trabalho. Foi durante o período de estágio realizado na Videoteca da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, nos anos de 2009 e 2010, durante a Graduação em História na mesma universidade, que foi despertada a ideia de retomar discussões dentro do amplo universo de temáticas genéricas como “cultura popular”, “comunicação popular”, “luta pela democratização da comunicação”, “comunicação nos movimentos sociais”, “produções audiovisuais militantes” e temáticas afins – levantadas por nós por meio da análise das próprias fontes da Associação Brasileira de Vídeo Popular –, estudadas avidamente

obras em que a questão é colocada é *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha lançado em 1967, considerado uma das “primeiras representações cinematográficas da ditadura civil-militar brasileira” (Guedes, 2014).

⁸ Considerando, aqui, os movimentos surgidos em junho de 2013, momento no qual foram iniciadas as chamadas “Jornadas de Junho” que tomaram diferentes rumos com o decorrer do tempo e dos acontecimentos. Começaram com lutas contra o aumento das passagens de transportes públicos em diversas cidades do país, organizadas por movimentos e coletivos sociais e populares, bem como por estudantes e alguns partidos políticos da esquerda, e acabou desdobrando-se para um movimento neonacionalista das classes médias. Para diferentes análises sobre essas jornadas, como as dos autores David Harvey e Ruy Braga, ver o livro *Cidades rebeldes – Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, Boitempo Editorial, 2013.

⁹ Tomamos o termo emprestado do cientista político Milton Pinheiro, que em certa entrevista caracterizou como fábula o suposto golpe comunista que ocorreria no Brasil em 1964, usado como justificativa para que os militares dessem o seu golpe, respaldados pela sociedade civil e por setores midiáticos, empresariais e religiosos. Para Pinheiro, não havia base real para que um golpe comunista fosse desencadeado no país. O Partido Comunista, principal força de esquerda do momento, havia assumido o compromisso com a via eleitoral, e quando foi dado o golpe, não houve reação organizada da esquerda, tampouco articulada com o presidente João Goulart. “Milton Pinheiro: golpe comunista em 1964 é “fábula” sem base real”, por Luiz Carlos Azenha, *Viomundo*, 22 /03/2014, disponível em <<http://www.viomundo.com.br/denuncias/milton-pinheiro-golpe-comunista-em-1964-e-fabula-que-nao-tem-base-real.html>>, acesso em mai. /2014.

¹⁰ Fazemos alusão ao título da obra *O que resta da Ditadura*, organizado por Edson Telles e Vladimir Safatle, publicado pela Boitempo Editorial em 2010. O livro reúne artigos de autores diversos, que expõem o que há de remanescente da ditadura militar em aspectos sociais, legais, políticos, culturais, institucionais e outros, no Brasil atual.

tanto outrora quanto presentemente em diversas áreas,¹¹ como na própria História e na Comunicação.

Durante o período do estágio mencionado nos deparamos com um acervo de videoteipes¹² de diversos formatos, como VHS (*Video Home System*)¹³, U-matic, e betacam, sendo mais de quinhentos títulos de vídeos populares, segundo atribuição da própria ABVP. Ressaltamos que esse foi o número inicial do qual tivemos conhecimento, durante levantamento e mapeamento do acervo realizados em 2011. No ano de 2006, membros do Coletivo de Ex-Integrantes da ABVP,¹⁴ decidiram doar o acervo à Videoteca em questão, que realiza um notável trabalho de guarda, realização e disponibilização de produções audiovisuais (nacionais e internacionais, longa e curta-metragens, documentários, gravações de eventos ocorridos na PUC-SP, dentre outros materiais) desde 1988, e que “foi concebida como um polo de divulgação da linguagem videográfica e cinematográfica e, para tanto, organiza mostras, publicações e sessões especiais”.¹⁵

Tivemos acesso às correspondências eletrônicas trocadas entre membros do Coletivo e demais sujeitos envolvidos na decisão sobre o destino do acervo da ABVP, a primeira que encontramos, cronologicamente tratando, é datada de 04 de novembro de 2005. Dentre os diversos *e-mails* trocados, há um texto escrito por Marco Meirelles, no período realizador e coordenador do núcleo de produção do Projeto Cinema e Vídeo Brasileiro nas Escolas, conforme consta na lista dos aceites para a doação do acervo da ABVP à PUC-SP, intitulada *Acervo ABVP*, que traz os seguintes dizeres introdutórios (os destaques seguem a escrita original):

¹¹ Inserindo, por exemplo, os termos “comunicação popular”, “vídeo popular” e “democratização da comunicação” no campo de busca do IBICIT, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, é possível verificar a existência de diversos trabalhos com as temáticas. Disponível em <<http://busca.ibict.br/SearchBDTD/search.do>> acesso em jan./2014.

¹² A definição comum de “videoteipe” que nos traz o Dicionário Online Michaelis é: “*sm (ingl videotape)* 1 Gravação simultânea de som e imagem em fita magnética, a qual permite reproduções futuras de cenas que podem passar como atuais em relação ao momento da transmissão. 2 Esse próprio sistema de transmissão”. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>>, acesso em dez./2013.

¹³ Sistema de Vídeo Doméstico, tradução nossa.

¹⁴ Em correspondência eletrônica datada de 22/03/2006, assinada por Iracema Santos do Nascimento, coordenadora geral da ABVP de 1997 a 2002, nos mostra que após a determinação de encerramento da Associação, ponto sobre o qual falaremos detalhadamente à frente, seria criado um Comitê Consultivo do Acervo ABVP, do qual participariam ex-associados.

¹⁵ *Videoteca PUC-SP – História*.

Disponível em <<http://www.pucsp.br/videoteca/internas/historia/index.html>>, acesso em out./2012.

Primeiro, arrumamos a estante, houve um momento em que o depósito/estômago hesitou em nos deixar entrar. A chave não queria abrir. Filmaram tudo.

Aí entramos e, deu pra ver que, no meio daqueles montes de envelopes pardos tinha uma brecha para uma trilha. Ali, mais no canto depois da curva, um banheiro.

Eram caixas e caixas de fitas... Caixas e caixas de papelão amontoadas de forma a satisfazer aquele público de baratas cinéfilas.

Seres Humanos implacáveis, diria até assustadores (uns até usavam máscaras!), encaramo-as de frente! Espontaneamente, festejando o encontro com o precioso Acervo, iniciaram-se palmas efusivas do grupo exterminador. Uma a uma, as baratas iam sendo mortas espatifadas.

Eram 10 pessoas batendo palmas em ritmo crescente e as baratas, coitadas, voando como baratas tontas...

A imensa saraivada de palmas continuava, era como abrir um Baú, *a comemoração da possibilidade de se conhecer fatos da História por outros olhares.*

O Acervo descoberto, agora, pode ser VISTO. Esse Acervo equivale a muitos Acervos [...].

Nota-se, com esse relato, que o acervo estava em risco de deterioração, talvez não por vontade da Associação, como buscaremos perceber ao longo da pesquisa. Muitos acervos e arquivos – tanto públicos quanto privados – brasileiros passam por problemas semelhantes, como o esquecimento e a ausência de cuidados apropriados, devido, sobretudo, à falta de verbas para mantê-los, caracterizando um descaso, não necessariamente de quem está diretamente ligado a esses locais, como pesquisadores, colaboradores e funcionários, mas da sociedade num geral, incluindo financiadores, e do governo. Uma das questões que influem neste quadro é cultural, e diz respeito ao desinteresse de parte da sociedade por sua própria história, portanto, conservar o passado, seus registros e produções, não parece interessante e essencial. Com as facilidades da internet e dos meios digitais mais modernos, não só a divulgação, mas a armazenagem de documentos, inclusive os audiovisuais, ganha vantagens. A situação tem melhorado a passos curtos, mas ainda é um problema com o qual lidamos constantemente. Nosso trabalho, portanto, tem como adendo intencional atentar para a importância da recuperação de acervos esquecidos e deteriorados, a fim de lhes dar a visibilidade condigna.

Após decisão do Coletivo e de sujeitos envolvidos na questão, foi determinado que o acervo seria doado à PUC-SP. Entre os aceites, conforme demais correspondências eletrônicas trocadas às quais tivemos acesso, estavam pessoas que exerceram cargos de direção na Associação. Os nomes destacados na lista de aceites são

(seguem os nomes e atribuições, expostos em correspondência datada de 28 de março de 2006): Luiz Fernando Santoro (sócio-fundador e primeiro presidente da ABVP), Luiz Robert Alves (fundador da ABVP), Jacira Vieira de Melo (fundadora da ABVP e presidenta de 1988 a 1989), Nanci Rodrigues Barbosa (sócia-fundadora da ABVP, sendo secretária geral e vice-presidenta), Caetano Scannavino Filho (coordenador da regional Norte de 1992 a 1993 e coordenador geral da Associação, de 1993 a 1994), Elizabeth Rodrigues Pires (vice-coordenadora da ABVP de 1995 a 1997), Daniel Brazil (diretor-tesoureiro entre 1992 e 1993) e Almir Almas (ex-coordenador executivo de projetos da ABVP).

Nesse compilado de correspondências, há também informações sobre o destino do acervo textual da ABVP, que utilizamos, em parte, em nosso trabalho:

Do acervo impresso¹⁶

O Coletivo de Ex-Integrantes da ABVP também doará à PUC-SP o acervo de materiais impresso da Associação, ora acomodado em 6 caixas, contendo materiais diversos, tais como boletins da ABVP e de outras organizações brasileiras e internacionais do campo audiovisual, publicações, catálogos, documentos em geral.

Após a triagem do material recebido, caberá ao CEDIC/PUC, avaliar quais os materiais serão mantidos como acervo nas dependências do CEDIC e/ou da Biblioteca da PUC. A PUC comunicará oficialmente os representantes do Coletivo de Ex-Integrantes da ABVP sobre aos materiais disponíveis para descarte [...].

Logo, o acervo textual, ficou sob custódia do CEDIC,¹⁷ formando o Fundo Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), e o acervo videográfico sob a guarda da Videoteca da universidade, desde o ano de 2006. A documentação impressa está disponível para consulta e digitalização no Centro de Documentação, totalizando o número de 20 caixas arquivo.¹⁸ O acervo de vídeos não pôde – não por vontade da Videoteca, que tentou, desde que recebeu o acervo, acondicioná-lo e recuperá-lo da melhor maneira possível, mas por questões financeiras – receber a devida atenção, que incluía a sua digitalização, o que facilitaria o acesso ao material tanto pela comunidade

¹⁶ Grifo no original.

¹⁷ Centro de Documentação e Informação Científica – Prof. Casemiro dos Reis Filho, PUC-SP. Há documentações textuais relacionados à ABVP, os boletins *Videoclat* e *Vídeo Popular*, também disponíveis no CPV – Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro, alguns para consulta online. Disponível em: <<http://www.cpvsp.org.br/periodicos.php>>, acesso em ago./2014.

¹⁸ Para mais informações, consultar a página do fundo ABVP no CEDIC: <http://www.pucsp.br/cedic/fundos/associacao_video.html>, acesso em dez./2013.

acadêmica quanto pelos interessados em geral, mas isso até o ano de 2010, quando decidimos elaborar o nosso projeto de pesquisa.

Embora esporadicamente entrássemos em contato com o acervo de vídeos e suas questões durante o tempo do estágio que citamos, esse contato se aprofundou em meados de 2010. Um acervo audiovisual tão rico, composto de produções e registros de parte da história de movimentos populares brasileiros e de outros países latino-americanos (feitos entre 1976, data-limite inicial das produções, e o final da década de 1990) não passaria despercebido nem ao mais desatento olhar. O material, naturalmente em risco por fatores temporais, acondicionado da melhor forma que a Videoteca pôde fazer quando o recebeu, mostrava a urgência de ser recuperado. Houve algumas tentativas de angariar recursos financeiros para que o trabalho de recuperação tivesse andamento, mas sem sucesso até o ano de 2011, quando a pesquisa que desenvolvemos colaborou para colocar o assunto na ordem do dia novamente.

Desde 2006, ano em que foi doado à Videoteca da PUC-SP, como colocado, o acervo foi guardado da melhor maneira possível. Por conter um volume médio de materiais não digitais que ocupam um considerável espaço físico, o acondicionamento dessa documentação apresenou alguns percalços. Vídeos requerem atenção especial em sua guarda e conservação, uma vez que fitas magnéticas são materiais frágeis e seu estado é bastante influenciado por fatores como temporalidade da mídia (fita) e condições climáticas do local onde estão acomodados. Esporadicamente, o acervo era mudado de local, a fim ser preservado. Alguns diagnósticos e levantamentos foram realizados anteriormente, entre o final do ano de 2010 e o começo de 2011, um ovo processo de conferência e mapeamento foi realizado. O material foi também catalogado (tendo como base catálogos produzidos antes, tanto pela ABVP como pela Videoteca), e o seu processo de digitalização¹⁹ foi iniciado estando, em 2014, em fase de conclusão.

¹⁹ Conversão de fitas magnéticas (VHS, U-matic, Betacam, tipos de fita) para DVDs, no caso. Os vídeos foram digitalizados da maneira como estavam dispostos nas fitas, portanto, o acervo pode contar com DVDs contendo mais de um título por mídia, não necessariamente da mesma temática. As fitas VHS apareceram na segunda metade da década de 1970 e são fitas magnéticas alojadas em caixas feitas de material plástico. Eram utilizadas para gravar tanto filmagens direto de filmadoras quanto imagens da televisão, para serem vistas a qualquer momento, e muitas vezes são chamada de videocassete, que é também o aparelho que reproduz as fitas. U-matic, mais antiga, surgida em 1969, é uma fita para gravação analógica, muito utilizada em produções televisivas. Já a betacam, surgida na década de 1980, fita utilizada também para gravação analógica, apresenta tamanho menor do que a fita VHS e qualidade de gravação superior.

O nosso trabalho faz parte desse processo, sendo mais um estímulo para que o material fosse recuperado. Com ele, esperamos ajudar minimamente a instigar a investigação e a difusão das produções videográficas em questão. É também mais uma forma que encontramos de aderir à causa a favor da democratização da comunicação, tal qual fez a Associação Brasileira de Vídeo Popular durante a sua atuação, e tantos outros movimentos populares fazem atualmente, diante de um quadro nada animador no qual oligopólio e monopólio ainda são termos e práticas recorrentes. Uma comunicação popular, acessível e livre é um dos caminhos para uma sociedade verdadeiramente emancipada, bem como uma finalidade na ideação de uma realidade humana justa.

Sobre a metodologia e demais particularidades da pesquisa, para seu desenvolvimento foram selecionadas as seguintes fontes: boletins produzidos pela Associação e por demais grupos do universo do audiovisual popular (onze edições)²⁰, intitulados *Vídeo Popular* (com exceção do primeiro, intitulado *Vídeoclat* e do 11º, de nome *Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular*); catálogo de vídeos produzido pela ABVP e por outras distribuidoras e vídeos selecionados, parte do acervo. Também foram utilizados como fontes outros materiais textuais produzidos pela entidade.²¹

Ainda que tratemos sobre uma entidade que trabalhe principalmente com vídeos, tanto a título de formação de acervo quanto de formação e capacitação de sujeitos e grupos, divulgação e demais aspectos, optamos por ter como fontes também o material textual produzido pela ABVP, uma vez que sistematiza informações diversas sobre a associação durante o seu percurso. Os boletins, no caso, não são totalmente padronizados em termos de forma e conteúdo, porém, possuem em comum a função de atualizar o leitor acerca dos passos (sucintos ou largos) dados pela Associação durante quase toda a sua trajetória. A documentação impressa utilizada totaliza centenas de páginas, sendo todas analisadas, mas debatidas as categorias predominantes, levantadas em sua análise.

Também utilizamos, a fim de entender melhor a conjuntura tratada, fichas produzidas pelo DEOPS-SP (Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo).

²⁰ São edições produzidas entre 1984 e 1989, nosso recorte temporal. Também utilizamos edições posteriores a este recorte, como complemento das análises.

²¹ Os documentos textuais encontram-se disponíveis para consulta e digitalização de cópias no CEDIC - PUC-SP, como citamos, com exceção das correspondências virtuais, pertencentes à Videoteca da PUC.

Fomos atrás deste material para verificarmos como se deu a repressão ao universo dos vídeos militantes e populares e aos cineastas influenciadores²² dos movimentos brasileiros de vídeo popular, bem como ao CONCLAT (Congresso Nacional da Classe Trabalhadora), embrião da ABVP.²³ A documentação da repressão institucional nos auxilia na percepção dos feixes de forças que se colidiam a fim de impulsionar as ações humanas gerando desdobramentos (como a própria criação da associação, por exemplo).

Acerca dos caminhos metodológicos aqui utilizados, principiamos a explanação sobre a forma de análise selecionada para a pesquisa com colocações do sociólogo Emir Sader que em artigo intitulado *A banalização da História*, traz como palavras introdutórias, remetendo a Marx, que “a História é a única ciência social, não porque exclua as outras, mas porque as integra”. E complementa, adiante: “Historicizar é desnaturalizar, desconstruir toda forma de fatalismo, de aceitação da realidade como ela é. É encontrar os fios que articulam a realidade, para poder influenciar na sua transformação, pela prática concreta e pela consciência humana.”²⁴ Frisamos, a partir disso, dois termos, essenciais à nossa investigação: realidade (que também entendemos como “concretude”) e articulações (que interpretamos como “feixes”). Entender como foi gerado um fenômeno em todos os seus aspectos e “como ele se reproduz — conforme suas dimensões objetivas e subjetivas — e como ele foi [...] transformado”, é historicizá-lo.²⁵

Para execução da pesquisa, baseamo-nos na análise imanente. Entende-se que a fonte mesma mostra “seus significados e sua articulação interna, [...] evitando assim, a atribuição arbitrária de sentido”²⁶ à ela e ao(s) assunto(s) tratado(s). Buscou-se “refletir e expressar o homem em sua efetividade real”²⁷, ou seja, como os sujeitos sociais envolvidos naquela produção e interação social podem ser apreendidos ontologicamente. Para tanto, devemos tomar os boletins, os vídeos e os demais documentos, recuperar a atuação da ABVP em sua lógica interna e em sua relação com

²² As questões dos cineastas que inspiraram movimentos de vídeo popular são elaboradas por nós com mais detalhes adiante.

²³ Como, igualmente, expomos com mais atenção adiante.

²⁴ SADER, Emir. “A banalização da História”. Revista *Carta Maior*, 20-01-2014. Disponível em <<http://www.cartamaior.com.br/?/Blog/Blog-do-Emir/A-banalizacao-da-historia/2/30063>>, acesso em jan./2014.

²⁵ Idem.

²⁶ COTRIM, Livia Cristina de Aguiar. *O ideário de Getúlio Vargas no Estado Novo*. Dissertação de mestrado - Departamento de Política do IFCH da UNICAMP, 1999, p. 02.

²⁷ COSTA, Gilmaisa Macedo da. “Contribuição da análise imanente à pesquisa de textos”. In: *Revista Eletrônica Arma da Crítica*. Ano 1, Número 1, Janeiro de 2009.

o mundo ao qual estavam circunscritos em sua individualidade, na perspectiva da “análise histórico-imanente do objeto posto em apreciação”, que “remete o pesquisador a extrair dele mesmo seus próprios significados e conexões internas”, bem como os “nexos internos dos documentos estudados”.²⁸

Consideramos interessante frisar outros preceitos básicos dessa linha de análise. As produções dos seres sociais possuem lógicas internas próprias, aspecto mencionado acima, que cumprem determinadas funções sociais, a partir das quais se expressam suas ideologias. Cabe ao pesquisador objetivar as categorias inerentes a essas tramas sociais, de forma a revelar seus feixes de forças, cujo embate dialético produz a história dos homens e mulheres. Identificar as categorias analíticas imanentes aos documentos históricos na perspectiva de uma análise ontológica²⁹ nos permite proceder às abstrações razoáveis³⁰ visando à recuperação da concretude social como essa se põe historicamente, sem atribuir-lhe sentidos definidos *a priori*.

Complementando, analisar o objeto imanentemente é partir “do que lá está contido, dentro do seu próprio campo de construção e sentido. Desta forma poderemos alcançar a concretude das determinações sociais presentes no caso.”³¹, como elabora Foresti (2013). A análise imanente permite que seja “respeitada a integralidade das informações às quais não se atribui significados *a priori* [reforçamos], o que possibilita a elucidação de, pelo menos, alguns dos nexos constitutivos da dinâmica social sem sua concretude.”³², na percepção de Feltrim (2012). Reforçando o caráter ontológico da análise da imanência das fontes, sendo este “uma forma marxiana de entender o processo histórico”, Monteiro (2013) compreende que “é premissa da ontologia analisar

²⁸ SILVA, Felipe Henrique Gonçalves da. *Democracia e Socialismo nos debates do Partido dos Trabalhadores (1987-1991)*. Dissertação de mestrado em História Social, PUC-SP, 2012, p. 24.

²⁹ Que trata da natureza fundamental ou da realidade do ser. A ontologia também pode ser entendida como uma explicação racional para a existência dos seres. Sobre o conceito, ver GOMES, William B. “Gnosiologia *versus* epistemologia: distinção entre os fundamentos psicológicos para o conhecimento individual e os fundamentos filosóficos para o conhecimento universal”. *Temas em Psicologia*, vol. 17, nº 01, Ribeirão Preto, 2009, disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413-389X2009000100005&script=sci_arttext> acesso em jan. /2014.

³⁰ “Abstrações razoáveis” são as “categorias que expressam conjuntos complexos das relações reais”, conforme Paço-Cunha. PAÇO-CUNHA, Elcemir, *As abstrações razoáveis e o “silogismo” na introdução de 1857*. 6º Colóquio Internacional Marx e Engels. Disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2009/trabalhos/as-abstracoes-razoaveis-e-o-silogismo-na-introducao-de-1.pdf>, acesso em jan. /2014.

³¹ FORESTI, Luiz Felipe Loureiro. *O Arauto da Contra-Revolução: O pensamento conservador de Plínio Corrêa de Oliveira (1968-1976)*. Dissertação de mestrado em História Social, PUC-SP, 2013, p. 27.

³² FELTRIM, Luciana da Conceição. *As formas institucionais da violência: controle, vigilância, cerceamentos e repressão política no Estado de São Paulo de 1954 a 1960*. Dissertação de mestrado em História Social, PUC-SP, 2012, p. 27.

o seu objeto (de estudo) em sua essencialidade a partir da função social que cumpre o objeto. E a função social, por sua vez, exprime a prática e a essência deste objeto e não a sua intenção ou a expressão manifestada em suas fontes.”³³ Reforçando a reflexão sobre a análise imanente, aludimos a Oliveira (2013):

Os vestígios da História de que [os documentos] [...] dispõem, são tomados como a expressão da concretude social em suas contradições. Mas todo vestígio histórico se apresenta ao pesquisador sempre de forma fragmentada, cabendo à construção historiográfica recuperar a articulação que objetive, na relatividade que lhes é inerente, a realidade a que se referem e da qual constituem evidências, seja na forma escrita, verbal ou iconográfica [...].³⁴

No entanto, analisar a fonte dando “liberdade” a ela não significa que as dissecaremos minuciosamente, atentando para cada vírgula escrita ou para cada palavra dita. Por si só, o documento evidencia o que nele há de mais importante, e por isso esmiuçá-lo não se faz necessário.

Então, buscamos responder: O que a lógica da produção analisada nos revela acerca da realidade social que expressa? Intentamos, também, compreender qual foi a função social que as fontes analisadas cumpriram no contexto do qual faziam parte, que interpretamos como um período conturbado, no qual estavam em foco lutas sociais muito importantes, como as lutas pela democratização de vários setores da sociedade, como apontamos. A riqueza do material analisado permite que desenremos uma extensa gama de questões, como, por exemplo, delinear e compreender aspectos da resistência brasileira, incluindo-se aí as lutas sociais citadas, no período selecionado — 1984 a 1989.

Conforme se observa na documentação utilizada, trata-se de uma época em que ocorreu um amplo movimento vinculado à produção de vídeos populares não só no Brasil, mas em toda a América Latina, e tais vídeos, assim como os boletins produzidos pela associação, trazem temáticas sobre o início do uso “livre” deste meio de comunicação na região. Tais materiais permitem relacionar o conteúdo provindo da linguagem escrita, proposta pelo boletim, e o da linguagem audiovisual, contida nos

³³ MONTEIRO, Juliana Santos. *Fundacentro: função social da política sobre acidentes de trabalho no período ditatorial brasileiro (1966 a 1976)*. Dissertação de Mestrado em História Social, PUC-SP, 2013, p. 16.

³⁴ OLIVEIRA, Nilo Dias de. *A configuração do sistema nacional de repressão no governo JK (1956 a 1961)*. Tese de doutorado em História Social, PUC-SP, 2013, p. 5.

Não por acaso citamos diversos trabalhos realizados em História Social na PUC-SP. É interessante notar o quanto esse debate vem sendo estimulado nesta universidade e neste campo de estudos.

vídeos; e analisá-los em termos de conteúdo e forma, apreendendo suas homogeneidades e diversidades, na perspectiva de objetivar a função social que cumpriram naquele momento.

Sobre pesquisa afins à nossa, trazemos primeiramente a obra *A imagem nas mãos* – o vídeo popular no Brasil, de Luiz Fernando Santoro, fruto de sua tese de doutorado em Ciência da Comunicação na Universidade de São Paulo (USP), defendida em 1988. No trabalho, o autor discute o vídeo como meio de comunicação, tece um panorama mundial do vídeo, desde os seus primórdios, chegando às especificidades desse meio no Brasil. Também debate o vídeo popular, “partindo de uma definição e delineando um quadro histórico de seu desenvolvimento”,³⁵ seu papel, uso e produção não só no país, mas na região latino-americana. O ponto de partida de Santoro, como coloca o próprio autor, é a “prática dos grupos de vídeo no Brasil, e de certa forma na América Latina”, que procura “sistematizar informações que estavam completamente dispersas, em boa parte devido à atomização do movimento de vídeo e ao seu pouco tempo de vida” (considerando o período de realização do trabalho). O autor recolheu informações “em algumas publicações escassas, mas principalmente em encontros, reuniões e seminários”³⁶ dos quais participou. Buscou desenhar as experiências desses grupos de vídeo *in loco*, analisando resultados e atentando a essas próprias experiências. A importância dessa obra se destaca, primeiramente, porque Santoro foi um dos fundadores da ABVP, bem como ávido militante do campo de vídeos populares, sendo diretor da TV dos Trabalhadores (TVT) em períodos das décadas de 1980 e 1990. Além disso, seu trabalho foi um dos primeiros a ser realizado sobre a temática no Brasil, assim como um dos pioneiros na abordagem da abvp.

Tivemos a oportunidade de estar pessoalmente com Santoro por duas vezes, uma na USP, onde leciona atualmente, durante uma conversa informal, na qual nos contou a história da Associação, os percalços que foram superados durante a trajetória da entidade até seu desligamento da ABVP.³⁷ A segunda vez ocorreu durante o debate “História e contexto da ABVP”, organizado pela Videoteca da PUC-SP e pelo Coletivo de Vídeo Popular de São Paulo, em abril de 2012. Além de Santoro, o evento também

³⁵ SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos – o vídeo popular no Brasil*, São Paulo, Summus Editorial, 1989, p. 16.

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁷ Por definições metodológicas, optamos por não trabalhar com História Oral, portanto, não registramos a conversa com Santoro, que serviu como uma co-orientação à pesquisa, não como fonte histórica.

trouxe como debatedora Iracema Nascimento, ex-membro da ABVP. Esses encontros nos serviram como inspiração, mas não utilizamos como fontes os depoimentos ouvidos em ambas as ocasiões.

Por fim, nosso trabalho foi construído com a seguinte estrutura: No primeiro capítulo, debatemos o quadro de produções audiovisuais no Brasil na segunda metade do século XX, sobretudo a televisão e o cinema, meios audiovisuais predominantes no período, focando nos momentos próximos à atuação da Associação Brasileira de Vídeo Popular, as décadas de 1980 e 1990, desenrolando alguns questionamentos acerca de conceitos e práticas de comunicação massiva, popular, militante e alternativa.

No segundo capítulo, abordamos questões sobre a repressão institucional ao universo audiovisual brasileiro e, de certa forma, mundial, com foco nas décadas finais do século XX. Partindo de documentos do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP), tentamos apreender os nexos causais entre o estado vigilante e repressor e os movimentos de resistência no campo da comunicação.

No seguinte capítulo, o terceiro, a partir da intenção expressa pela associação na sua documentação textual, de agregar informações sobre a produção videográfica e audiovisual brasileira e de demais países latino-americanos, divulgando-as, analisamos quais elementos estavam incluídos nesse processo, como a articulação intercontinental, a formação técnica de sujeitos, o estabelecimento de uma relação com as classes trabalhadoras organizadas, a concessão de espaço a temas evitados pela mídia de grande circulação, entre outros. A partir destas evidências, passamos a analisar o que significou na prática cada uma destas intencionalidades. Para tal, utilizamos os boletins produzidos pela entidade entre 1984 e 1989, incluindo os primeiros boletins do conjunto, editados por grupos e sujeitos envolvidos com a produção de vídeo popular quando a associação ainda não havia sido formada.

Compõe o quarto capítulo a análise dos vídeos selecionados para a pesquisa, significando, aqui, entender a forma e o conteúdo do material em sua intrínseca relação e inerência, resultando tanto no entendimento da função social da ABVP quanto no delineamento do teor de seu acervo. Assim, também poderemos demonstrar qual é a apropriação que a entidade fez dos temas que considerava relevantes para desenvolver essa abordagem videográfica.

Capítulo I - Comunicação no século XX, entre o massivo e o popular: articulações e dissidências

“A necessidade de ser ouvido é uma das mais profundas, senão a mais profunda, necessidade humana. Ser ouvido é ser legitimado. [...] Agora, quem *tá* preocupado em legitimar o outro?”
Eduardo Coutinho³⁸

I.1 - A tela para poucos e sobre poucos: limitações da televisão brasileira

Ante a conjuntura de mundialização do capital, com a facilidade de registro e circulação, por meio da variada condição tecnológica (facilidade de compra e manuseio de aparelhagem etc.) e da ascensão da internet (com destaque para canais de armazenamento e divulgação de vídeos, sendo o principal deles, hoje, o *YouTube*), o significado de “vídeo popular” torna-se, presentemente, discutível de maneira quase infundável. Filma-se uma situação, edita-se em casa e hospeda-se a produção em canais online de compartilhamento de criações amadoras e profissionais. O vídeo tornou-se meio e linguagem,³⁹ sendo utilizado em diversos campos, do comercial ao artístico, passando pelos campos do entretenimento e da militância política. Pensemos sobre o fazer e divulgar vídeos em meados da década de 1980, na qual a obtenção de aparelhagem (tanto de filmagem quanto de edição) possuía custo elevado, a expressão de ideias que fugissem à ordem cultural hegemônica tinha espaço de circulação limitado (por meio de material impresso e, em poucos lugares que davam abertura às diversas temáticas abordadas em produções videográficas consideradas alternativas, de material audiovisual). É nessa conjuntura que o vídeo popular sobre o qual tratamos está inserido.

³⁸ Declaração dada no documentário *Eduardo Coutinho, 7 de outubro*, Carlos Nader (2013).

³⁹ Arlindo Machado, em 1993, abordou “a possibilidade de uma “linguagem” do vídeo”, cujo debate, no início da década de 1990, “ser o indicador de um certo estágio de maturidade dos *videomakers*”. Até então, o vídeo era concebido, segundo o autor, “apenas como uma forma de *registro* ou de *documentação*, nos sentidos mais inocentes do termo, para ser encarado como um sistema de expressão, através do qual é possível forjar *discursos* sobre o real (e o irreal).” [grifos do autor]. “O vídeo e sua linguagem”. *Revista USP*, São Paulo, nº 16. Machado é um dos autores mais importantes quando se trata da temática vídeo e suas variadas vertentes, elaborando conceitos inovadores sobre o tema, em diversos períodos. Na segunda edição do boletim *Vídeo Popular*, datado de novembro de 1984, na coluna denominada “Linguagem do Vídeo”, sem autoria especificada, encontramos uma importante discussão sobre a temática, na qual destaca-se, a elaboração de que a distinção da linguagem do vídeo no movimento popular o inscreve numa prática social antibancária e anticolonizadora. A discussão já nos indica que questões sobre linguagem estavam entre as pautas importantes para a ABVP.

Os movimentos de comunicação popular, hoje, enfrentam questões associadas à era da internet, na qual alguns aspectos da luta pela democratização da comunicação ganham outros contornos, embora alguns obstáculos se mantenham iguais aos que grupos militantes enfrentavam em períodos anteriores. Diversos coletivos produzem e divulgam atualmente seus próprios vídeos, bem como há os que se reúnem e atuam em prol do debate sobre produções audiovisuais, cinematográficas ou videográficas, assim como em favor das discussões sobre diversas questões sociais e políticas, fazendo o uso desse tipo de linguagem predominantemente. O paulistano Coletivo de Vídeo Popular é um deles, apontado por William de Oliveira Araujo, como um interessante meio para a necessidade de “estabelecer estratégia para a retomada de forma ampliada da prática do diálogo”⁴⁰. O movimento cineclubista e o vídeo popular, por exemplo, se colocam como “ótimas ferramentas estratégicas, posto que ambos consistem intrinsecamente em pôr o mundo e as práticas sociais em debate”, uma vez que em meio a um cotidiano que vem perdendo o “lastro de Humanidade”, também é perdida “a prática do diálogo, do debate como hábito que tem como horizonte a formação de uma pretensa sociedade ideal”. E “tanto o Vídeo Popular como o Cineclubismo abrem qualitativamente várias frentes de discussão, desde seu processo de concepção, criação e execução por seus realizadores e principalmente pelo ato da exibição em si nos mais variados espaços e ocasiões”.⁴¹ Os artistas populares, nessa perspectiva,

[...] produzem novas perspectivas sobre problemas de nossa sociedade, mudando o foco. Não se faz somente uma simples oposição ao olhar da chamada elite, como se agora fosse apresentado o olhar do coitado, a história dos vencidos. O que temos diante de nossos olhos são realidades vividas, de lutas travadas, de vitórias e derrotas e a profundidade dos sentimentos humanos, fugindo à forma rasa que durante anos Hollywood e a mídia televisiva nos ensinou a sentir.⁴²

É interessante atentar que, nas palavras de um membro de um coletivo popular, tal como era a associação estudada, esses grupos colocam-se como sujeitos ativos de sua própria realidade, inserindo-se nas lutas travadas socialmente, e buscando avançar nelas. Um indício dessa tentativa de avanço é que

Hoje, cada vez mais podemos ver a produção popular sendo apresentada de forma muito consistente em cineclubes, e também em

⁴⁰ ARAUJO, William de Oliveira. Pelo Coletivo. *Vídeo Popular*, julho de 2010, p. 05.

⁴¹ Idem.

⁴² Idem.

saraus, circuitos alternativos, festivais, entre outros, numa crescente considerável nas periferias. Estes vídeos e círculos de discussão permitem às pessoas historicamente caladas se reconhecerem como agentes dessa história e é notório, apesar de toda apatia política com a qual nos deparamos diariamente, que de forma paulatina, porém gradual, os anseios populares estão sendo trazidos à tona, em forma mesmo de vídeos, mas também de poesia, canção e cantoria, teatro e dança, a partir de iniciativas populares; em vídeos dos movimentos sociais e também na criação de espaços multiculturais [...]. O importante neste momento tão singular é não perdermos o norte de que estas ações devem ser encaminhadas de forma coletiva, sem setorizações e personificações que desvirtuem o projeto de seu caráter humano horizontal.⁴³

Podemos notar, portanto, que as lutas populares que têm como meio as diversas formas de comunicação e linguagem, assim como têm como finalidade a democratização destes meios de comunicação, permanecem atuantes.

Como partimos de atuações no campo das comunicações, faz-se necessária, aqui a introdução a algumas questões relacionadas a esse tema. A comunicação é inerente aos humanos, às relações societárias, portanto, essencial à sua sobrevivência. Do desenho à oralidade, da escrita ao design digital, a comunicação, suas formas e sentidos são revistos e reinventados, inter cruzando-se ao desenvolvimento da técnica. Por inúmeras formas de meios e linguagens, as pessoas trocam informações, divulgam pensamentos, ampliam e registram ideias. Podendo ter espaços usados para finalidades diferentes, devido à sua flexibilidade (em diversas etapas, da produção de informações à divulgação), a comunicação é capaz de ser um instrumento de formação ideológica, que pode ser utilizado tanto para alavancar conjunturas de opressão quanto como uma maneira de lutar contra essa mesma opressão. É uma via de mão dupla, mas nem sempre os sentidos têm a mesma medida.

O aprimoramento técnico acompanha o nível de poder dos meios de comunicação, sendo um exemplo destacável nesse sentido, no Brasil, a Rede Globo de Televisão, que tornou-se uma das mais expressivas influências no pensamento de grande parcela da população, em todas as camadas sociais, também pela sua capacidade de expansão, sendo um dos canais televisivos abertos que possuem maior alcance físico no território brasileiro e que mais rapidamente se moderniza tecnologicamente, também

⁴³ ARAUJO, William de Oliveira. Pelo Coletivo. *Vídeo Popular*, julho de 2010, p. 05.

pelo seu alto faturamento.⁴⁴ Sobre o panorama recente do universo televisivo, o Censo de 2010 apontou que 95,1% dos domicílios brasileiros possuíam televisão (que, quando surgiu, também era restrita a determinadas camadas sociais e regiões), enquanto 39,6% dos lares possuíam computador com internet na região Sudeste e 15,4% na região Norte⁴⁵, para compararmos o alcance da televisão e da internet — ramo que vem crescendo nos últimos anos. São 38,3% os domicílios brasileiros com microcomputadores e 30,7% com internet.⁴⁶ Regressando um pouco temporalmente, vemos que

A TV aberta recebeu 59% do investimento publicitário feito no país em 2002 [...]. E, conforme investigação da Procuradoria da República do Distrito Federal, um em cada dez deputados é proprietário direto⁴⁷ de emissora de rádio ou televisão,⁴⁸ sem contar aqueles com concessões em nome de parentes ou empregados.⁴⁹

Em termos de abrangência territorial, é possível considerar a existência de um lado mais democrático da televisão, que perde o sentido quando analisamos demais fatores, como a sua estrutura e a programação que transmite:

O modelo dominante no Brasil é o da televisão comercial, financiada pela publicidade, como acontece nos Estados Unidos. Ou seja, o principal negócio das redes é vender espectadores aos anunciantes. As operações são verticalmente integradas. As emissoras produzem, empacotam e distribuem vídeo.⁵⁰

⁴⁴ “A audiência da Globo, a líder de mercado, atingiu 50% em 2005. A receita bruta da Globo Comunicação e Participação S.A., que reúne empresas do grupo, somou R\$ 5,959 bilhões naquele ano”. CRUZ, Renato. *TV digital no Brasil: tecnologia versus política*. São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 20.

⁴⁵ “IBGE: pela 1ª vez, domicílios brasileiros têm mais TV e geladeira do que rádio”. *Último Segundo*, 27/04/2012. <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2012-04-27/ibge-pela-1-vez-domicilios-brasileiros-tem-mais-tv-e-geladeira-d.html>> (acesso em jan./2014). Informações verificadas no *Censo Demográfico 2010 – Resultados gerais da amostra*. Rio de Janeiro, 27 de abril de 2012. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000008473104122012315727483985.pdf>>

⁴⁶ *Censo Demográfico 2010 – Resultados gerais da amostra*. Rio de Janeiro, 27 de abril de 2012.

Disponível em:

<<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000008473104122012315727483985.pdf>>

⁴⁷ Esses dados nos indicam a relação entre a mídia e a política no Brasil, o quanto estão interligadas e respondendo uma aos interesses da outra.

⁴⁸ A Constituição proíbe que deputados e senadores sejam proprietários de empresas a partir de contrato com pessoa jurídica de direito público. Ver detalhadamente em: CRUZ, Renato. *TV digital no Brasil: tecnologia versus política*. São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 23-24.

⁴⁹ CRUZ, Renato. *TV digital no Brasil: tecnologia versus política*. São Paulo: Editora Senac, 2008, p. 07.

⁵⁰ Idem, p. 20.

Tentativas de democratização em alguns aspectos parecem não ser bem aceitas pelos emissores. Um estudo da cadeia de valor da televisão que analisou quatro etapas (produção de conteúdo, programação, distribuição/entrega e consumo), feito pelo Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Telecomunicações (CPqD), foi criticado pelos radiodifusores, que sentiram o seu modelo de negócio ameaçado com essa divisão, baseada em um modelo europeu aplicado em vários países, que separa as operações de rede e de serviços, desde tempos da TV analógica (Cruz, 2008, p. 20).

Voltando a analisar o caso da hegemônica Rede Globo, em 2005 a emissora estava presente em 99,59% dos domicílios com TV, seguida do SBT, presente em 97,27% e da Rede Record, 90,26%. Os canais são controlados, respectivamente, pela Família Marinho, por Senor Abravanel (Sílvio Santos) e Edir Macedo. Mesmo dentro de um quadro considerado oligopólico, a Globo configura-se como hegemônica, sendo a “hegemonia dentro do hegemônico”. Falamos em números mais atuais, mas se faz necessário abordarmos aspectos relacionados ao período focado em nossa pesquisa (parte da década de 1980) e períodos anteriores ou posteriores mais próximos ao recorte aqui proposto. Por exemplo, a importante informação de que em

[...] levantamento realizado pelo Ministério da Comunicações em 1984, das 121 emissoras de televisão geradoras de programação, 48 vinculavam-se à Rede Globo, 25 à Bandeirantes, 17 à Manchete, 18 à Record/SBT, 9 à Educativa e somente 4 emissoras-geradoras eram independentes, correspondendo a um percentual de 2,7%. O que bem avalia a concentração de **propriedade** sobre os canais de televisão. E utilizo-me da expressão propriedade, por entender que os canais por “concessão” só se constituem em “bens de interesse social” no texto legal, uma vez que na prática são, de fato, meios de produção apropriados autoritariamente, gerando lucros privados e benefícios político-ideológicos a seus **donatários**.⁵¹

Além dos números relacionados à concentração de emissoras, questões relacionadas ao conteúdo televisivo são relevantes para nossa discussão, pois mostram que

[...] estudos da ABEPEC (Associação Brasileira de Ensino e Pesquisa da Comunicação) realizados em 1978, revelam que 80% da programação exibida estava em desacordo com os universos culturais

⁵¹ NETO, Octacílio José Gonçalves. “Descentralização da comunicação eletrônica e vídeo popular no Brasil”. Trabalho exposto originalmente no painel intitulado *Comunicações Científicas e Tecnológicas*, integrante do IX Congresso Brasileiro da INTERCOM (Comunicação para o Desenvolvimento), p. 03. Grifos do autor. É interessante apontar que o artigo impresso foi encontrado no acervo textual da ABVP, no CEDIC (PUC-SP).

onde era apresentada. Recorrendo à mesma pesquisa, Sérgio Caparelli (1989), citava os seguintes percentuais relativos à origem da programação da Televisão Brasileira: 48%, estrangeira; 34%, nacional; e somente 18% de caráter local e regional.⁵²

Mais recentemente, na pesquisa realizada em 1983, na capital paulista, Gabriel Priolli constata que da produção televisiva veiculada em uma semana⁵³ [...], num total de 800 horas, apenas 5% dizia respeito à produção de caráter independente – não vinculado às redes.⁵⁴

Falamos em televisão pois esse meio hegemônico no ramo audiovisual aparece constantemente tanto nas fontes analisadas (textuais e audiovisuais) quanto nas referências bibliográficas utilizadas para o debate sobre comunicação popular, democratização da comunicação e afins. Mas, de sorte que predominantemente as produções do conjunto documental do acervo da ABVP são classificadas como documentários, como vimos no levantamento feito em 2011, no catálogo produzido pela entidade em 1992 e reforça Henrique Luiz Pereira Oliveira,⁵⁵ também dialogaremos com o cinema, ou seja, com outra parte do universo das produções audiovisuais, tanto as hegemônicas quanto as que estão englobadas na mesma esfera da produção considerada popular. Aqui, as questões se inter cruzam bastante, pois no cinema há muitas produções do gênero documentário, consideradas mais próximas da realidade, ainda que contenham traços ficcionais. Não nos aprofundaremos neste debate por ora.

Para entender aspectos do vídeo, abrimos o seguinte espaço para discussão relacionada a esse meio. O surgimento do vídeo militante no final da década de 1960, é mencionado por Santoro (1989), e teve como acontecimento marcante uma reunião na Universidade de Vincennes (França), ocorrida em 1969, na qual o cineasta francês Jean-Luc Godard

[...] propôs aos estudantes tomar em mãos um dos instrumentos do poder – a televisão – ao oferecer-lhes um equipamento de vídeo. Isso foi o suficiente para disparar uma série de intensos debates nos anos seguintes, onde a característica mais relevada do vídeo passou a ser sua adaptação à “guerrilha de imagem”, que deveria ser feita contra a TV de massa. Surge assim a ideia do *vídeo militante*, uma produção

⁵² Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação* debatem questões relacionadas à estética eurocêntrica hegemonicamente presente em produções audiovisuais. Em um mundo multicultural, o pensamento eurocêntrico não pode ser representativo. Ver SHOHAT, Ella & STAM, Robert, *Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação*. Cosac Naify, São Paulo, 2006, p. 21.

⁵³ Em algumas emissoras.

⁵⁴ NETO, Octacílio José Gonçalves, *op. cit.*, p. 03.

⁵⁵ OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira de. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Doutorado em História Social, PUC-SP, 2001, p. 26.

em vídeo alternativa à TV surgida, segundo H. M. Enzensberger, a partir de propostas de uma real democracia, sem qualquer tipo de discriminação, contra a alienação ou a autoridade institucionalizada, presentes nos movimentos de contestação europeus e norte-americanos no final da década de 60.⁵⁶

A ideia de vídeo militante, conforme aponta Santoro, então, surgiu no meio universitário e intelectual, tendo à frente, como ponto de partida, sugestões dadas por um cineasta — que já apresentava um histórico de militância no cinema, uma vez que seus filmes, desde os primórdios, final da década de 1950, traziam conteúdos contestadores. Godard é uma das figuras mais renomadas do cinema político. É interessante notar, portanto, que a “guerrilha de imagem” [...] contra a TV de massa” nascia de uma classe intelectual, de vivência nas universidades. Para Enzberger, citado por Santoro, a “real democracia” estaria pautada também no rompimento com alguns aspectos dos movimentos tratados, que embora fossem considerados contestadores, traziam suas contradições internas. O vídeo, desta forma, ocupou esse espaço, permitindo

[...] em tese, que qualquer um faça televisão fora das emissoras de TV, alinhando-se assim ao discurso emergente em maio de 68 da consciência do papel dos meios de comunicação no condicionamento ideológico [...]. É o mesmo discurso que dá origem aos movimentos das rádios livres, especialmente na Itália e na França.⁵⁷

Ao permitir a realização de “TV fora da TV” e partindo das ideias de um cineasta, o vídeo militante, desde o seu início, dialoga tanto com o meio televisivo quanto com o cinematográfico.

Já na década de 70, após seu desenrolar inicial,

[...] o vídeo passa a ser entendido, por sua potencialidade, como um instrumento da *contrainformação*, isto é, que pode opor à informação hegemônica, veiculada pelos meios de comunicação de massa, uma outra verdade, uma outra informação que venha preencher a lacuna deixada por esses meios pela omissão ou tratamento superficial de temas que questionem as relações de poder estabelecidas.⁵⁸

⁵⁶ SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus, 1989, p. 22. Grifos do autor.

⁵⁷ Idem.

⁵⁸ Ibidem, p. 22-3. Grifos do autor.

Há, então, nessa perspectiva, o uso do vídeo voltado a determinadas estratégias da contrainformação, dada sua “agilidade e baixo custo”.⁵⁹ Esse raciocínio é complementado com colocações de Pio Baldelli: “Com a videofita, a informação se torna imediata, e qualquer militante consegue usar o meio informativo”.⁶⁰ Democratiza-se, assim, em parte, a comunicação. Aqui, entendemos que fala-se em baixo custo em relação aos demais meios audiovisuais, uma vez que, como veremos mais à frente, no Brasil, uma das maiores dificuldades do vídeo popular era a acessibilidade à aparelhagem técnica.

Do contexto, marcado também pelo espírito pós-maio de 1968, que circundava alguns grupos sociais, também fizeram parte outros episódios importantes na retomada da trajetória do vídeo popular: o surgimento das televisões comunitárias, no início da década de 1970, que em Quebec (Canadá), por exemplo, “com o objetivo principal de preservar a identidade cultural dos seis milhões de ‘quebecoises’ de língua francesa diante da invasão indiscriminada de programas de TV em inglês vindos dos Estados Unidos”.⁶¹ Essa reunião das tecnologias do vídeo e da TV por cabo⁶² (“que acabaram por serem chamadas de tevês comunitárias”) foi utilizada para “produzir e distribuir programas realizados sob o controle da própria comunidade”. O intuito era, sobretudo, “*recriar a noção de comunidade, agora via tela de televisão. A praça pública passa a ser eletrônica e o encontro com os vizinhos não se dá mais nas ruas, mas via depoimentos e participação em programas de TV locais*”.⁶³ Para nós, parece soar familiar a noção de interação entre indivíduos de forma que não fosse pessoalmente, uma vez que hoje, com a internet, novos formatos de relações humanas são comuns às sociedades globalizadas. O interessante é notar o início dessas relações construídas por intermédio das tecnologias audiovisuais, percebendo que este não é um fenômeno recente.

Com o uso das tecnologias do vídeo e da TV por cabo, consideradas “revolucionárias” por vários autores na época, como aponta Santoro (1984), surgiram “promessas de novas relações sociais, como se os revolucionários do mundo inteiro

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ BALDELLI, Pio, *apud* SANTORO, Luiz Fernando, *ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*, p. 24.

⁶² A TV por cabo surgiu ainda na década de 1940, para melhorar, por ondas magnéticas, o sinal das emissoras abertas. Na década de 1970, passou a exibir uma programação exclusiva. Sobre o assunto, ver SANTOS, Suzy dos. *A implantação da TV a cabo no Brasil*. INTERCOM, Rev. Bras. de Com., São Paulo, vol. XX, nº 1, jan. /jun 1997.

⁶³ Idem. Grifos nossos.

tivessem apenas um *slogan*: o vídeo para todos”.⁶⁴ Então, “o vídeo passou a ser entendido como um novo meio de comunicação, capaz de permitir a confecção de programas para grupos, não considerando mais o público como uma massa indiferenciada, mas como uma soma de grupos de interesse”.⁶⁵

Essas promessas de novas relações sociais que seriam criadas a partir da difusão da tecnologia do vídeo parecem não ter atendido às expectativas eufóricas iniciais:

[...] é difícil acreditar que as emissões de caráter comunitário, por si só, sejam capazes de formar uma comunidade, como também é ilusório pensar que esses novos instrumentos em mãos de grupos isolados, sem estarem a serviço de um movimento social determinado que justifique sua utilização, possam ser eficazes.⁶⁶

Ou seja, a centralidade comum à televisão aberta aparecia também na comunicação audiovisual comunitária.

Em outro caso, nos Estados Unidos, por exemplo, o desenvolvimento do vídeo e da TV por cabo se deu de forma distinta à ocorrida na Europa, se alinhando a lógicas comerciais de acordo com as empresas com as quais se articulava, pondo abaixo “qualquer ilusão quanto às transformações que poderiam ser trazidas pelo seu uso comunitário”.⁶⁷ Apresentando vários desdobramentos em seu uso, o vídeo passou, também, a ser utilizado como videoarte (aspecto que se desenvolveu em meados da década de 1960) e videoanimação, e ganhou força na área comercial, “onde boa parte da produção em filme para a TV passou a ser realizada em vídeo, especialmente os seriados”.⁶⁸ Igualmente, passou a ser integrado nas escolas, “não apenas como suporte para filmes, como meio de ensino”, mas como um “*objeto de ensino*”.⁶⁹ Os usos do vídeo no final na década de 1980 distanciavam-se

[...] das previsões feitas no início dos anos 70, fazendo surgir, ao final da década, inclusive, uma série de discursos que colocaram a questão do vídeo e de suas potencialidades como apenas mais uma estratégia das empresas transnacionais da eletrônica, para introduzir novos produtos audiovisuais.⁷⁰

⁶⁴ GAUTHIER G., *apud* SANTORO, Luiz Fernando. *Idem*, p. 25.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁹ *Idem*. Grifos do autor.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 30.

Mas, nesse mesmo período, práticas como as da ABVP e de movimentos a ela articulados se colocam do lado oposto à perspectiva que liga o vídeo a mais uma forma de gerar lucros.

Partindo de um panorama mais abrangente para o que de fato pretenderemos abordar (uma vez que a entidade estudada atuou no Brasil e manteve trocas estreitas com a produção de vídeo popular latino-americana, como veremos em muitas das fontes que compõem a pesquisa), Santoro, autor predominantemente utilizado até aqui, também nos ajuda nessa contextualização, trazendo problematizações sobre o surgimento, nos anos 80, em toda a América Latina, de

[...] experiências, formas alternativas de comunicação, que tinham em comum não apenas uma maior participação popular na criação de mensagens ou na gestão dos meios de comunicação, mas principalmente objetivos mais amplos de mudanças sociais [...] qualquer atividade na área de comunicação que trouxesse uma perspectiva de confrontação aos modelos políticos, econômicos e culturais impostos pelo capitalismo transnacional.

O raciocínio de Santoro é complementado com menção a Reyes Matta (1982), que destaca que a comunicação alternativa só pode emergir com intenções que vão além da perspectiva apenas comunicacional, e expressando um plano histórico de mudança, assim como de resistência cultural e construção solidária. Sua trajetória a leva a isso, pois

A comunicação alternativa surgiu no contexto latino-americano sobretudo pela extrema desigualdade, opressão e injustiça social existentes, articulada com movimentos sociais, mobilizam-se para estabelecer mecanismos de contestação e organização: *greves e manifestações, fortalecimento de associações, comunidades eclesiais de base, sindicatos e outros movimentos comunitários*.⁷¹

O autor ainda depreende que o vídeo na América Latina na década de 1980 não deve ser analisado como uma reprodução do que foi o vídeo fora do continente, na Europa e nos Estados Unidos, por exemplo. Nos anos finais da mesma década, diversos eventos, como seminários e festivais, assim como pesquisas em torno do universo do vídeo foram realizados a nível latino-americano. Na região, “a explosão do vídeo [...] acontece num momento onde é possível dispor-se de uma infraestrutura de exibição, e de um novo volume de *software*, que não fazem mais da tecnologia algo desconhecido e

⁷¹ Ibidem, p. 31. Grifos nossos.

inacessível, mas, ao contrário, que passa a ser um componente cada vez mais ativo”⁷² em ramos como os das lutas populares, das ONGs, das instituições governamentais, dos canais televisivos e também das empresas comerciais.

Já no Brasil, o vídeo popular pode ser definido também como o conjunto dos “vídeos produzidos com o objetivo de contribuir para a organização e mobilização dos movimentos sociais”.⁷³ Para o historiador Henrique Luiz Pereira Oliveira, a denominação “vídeo popular” “ganhou consistência através da criação, em 1984, da Associação Brasileira de Vídeo Popular”⁷⁴. Ademais,

O movimento de vídeo popular no Brasil constituiu-se em um momento de ascensão de diversas formas de mobilização social. A luta pelo fim do regime militar implantado em 1964 foi um dos focos de convergência dos diversos movimentos sociais no período, luta que culminou com as massivas manifestações de 1984, reivindicando o restabelecimento das eleições diretas para presidente. Em decorrência do clima de mobilização que caracterizou a década de 80, os equipamentos de produção e exibição de vídeos passaram a ser crescentemente utilizados como um instrumento nas atividades de educação e comunicação realizadas por entidades atuantes nos movimentos sociais, notadamente sindicatos e organizações não governamentais (ONGs).⁷⁵

Alguns desses pontos serão reforçados nas análises das fontes selecionadas, em capítulos adiante.

I.2 – Do cinema ao vídeo: popularizando a produção

Aprofundaremos, no decorrer do trabalho, a discussão sobre as questões da trajetória do vídeo popular no Brasil e na América Latina, pela atuação da entidade estudada, a partir de evidências postas nos documentos analisados. Por ora, faz-se necessária, também, uma pequena introdução sobre a produção cinematográfica da conjuntura tratada, pois, mesmo que a produção reunida e realizada pela ABVP não tivesse como seu maior contraponto o cinema, e sim a televisão, como algumas fontes evidenciam, o gênero cinematográfico caminha junto às produções videográficas nos

⁷² Ibidem, p. 33.

⁷³ OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira de. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Tese de Doutorado em História Social, PUC-SP, 2001, p. 10. Embora o trabalho utilize abordagens diferentes das nossas, priorizando o campo da história da percepção, sua qualidade é incontestável.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Ibidem, p. 29.

mais variados aspectos. É relevante termos em mente que a maior parte das produções que compõem o acervo da ABVP são do gênero documentário (também produzido na televisão, não somente no cinema). Portanto, o documentário cinematográfico será nosso foco neste momento.

Não apresentaremos um panorama geral do documentário brasileiro da época abordada aqui, mas pontuaremos alguns momentos de sua história que julgamos importantes para o diálogo com a produção da ABVP. O final da década de 1980 e o início da década de 1990 foi um período em que o documentário no Brasil ainda não possuía alta visibilidade, e nos quais foram produzidos filmes contestadores, denunciadores de problemas sociais, como aponta Gonçalves (2006). Durante a reorganização política da sociedade no início da década de 1980,

[...] surgem diversos movimentos populares, entre eles a Associação Brasileira de Vídeo Popular, conhecida como ABVP. A entidade congrega produtores de todo o país *num modelo que pretende conceber termos de produção, linguagem e participação popular*. Um de seus fundadores, Luiz Fernando Santoro sempre lutou para incluir o formato em festivais, defendendo que *a história recente da América Latina estava sendo contada muito mais em vídeo do que em cinema. O suporte de vídeo democratiza o acesso à produção de imagens e a expressão da diversidade nacional brasileira.*⁷⁶

A elaboração nos ajuda na percepção da importância da produção em vídeo desenvolvida à época e como os sujeitos envolvidos em seu universo buscavam frisá-la. Uma das mais marcantes produções audiovisuais brasileiras em documentário é lembrada pelo autor em questão no mesmo debate, sendo, ao mesmo tempo considerada “popular” (no sentido de “militante” e por abordar uma temática não presente nas produções “de massa”), mas vencedora de diversos prêmios em festivais renomados do cinema, como o Festival de Berlim (1985) e o festival de Cinema Brasileiro de Gramado (também de 1985). Trata-se de *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, lançada em 1984, considerada semidocumental. A execução da obra teve início em 1964, sendo interrompida por militares que invadiram o local de realização das gravações. A produção tem uma trajetória com percalços:

Eduardo Coutinho conheceu Elizabeth Teixeira em 1962, quando, a convite da UNE Volante (braço cultural do CPC-UNE – Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes), foi ao Nordeste

⁷⁶ Gonçalves, Gustavo Soranz. “Panorama do documentário no Brasil”. *Doc. On-line – Revista Digital de Cinema Documentário*, n. 01, Dezembro de 2006, p. 87. Grifos nossos.

realizar documentário sobre movimentos organizados de trabalhadores.

No começo de 1964, foi com sua pequena equipe [...] para Sapé. Lá, mobilizou camponeses como “atores” de seu filme.

Dona Elizabeth interpretaria a protagonista feminina, a viúva do líder assassinado pelo latifúndio [João Pedro Teixeira, em 1962]. Ou seja, ela mesma. João Mariano, o único de fora da Liga de Sapé, interpretaria João Pedro. Quando as filmagens estavam para começar, um conflito por terras antagonizou trabalhadores e proprietários, deixando saldo de muitos mortos.

Coutinho e sua equipe viram que ali, na paraibana Sapé, seria impossível filmar a história de João Pedro Teixeira. Procurou, então, locações em Pernambuco, junto à Liga Camponesa de Galileia, na região de Vitória do Santo Antão.⁷⁷

Cabra marcado para morrer demorou para se desernolar:

Em março de 1964, as filmagens engrenaram. Só que no dia 31, com o triunfo do golpe militar, o pior aconteceu. A equipe de filmagem, vista como extensão da subversão cubana no Nordeste brasileiro, passou a ser perseguida. Coutinho e equipe fugiram para o Rio. A câmera de filmagem foi escondida sob uma pedra, em Galileia. Quando descoberta, o Diário de Pernambuco a enumerou como parte do “arsenal bélico” dos subversivos que doutrinavam os camponeses em nome do comunismo.

Salvaram-se, daquelas primeiras semanas de filmagem, apenas os negativos da trama ficcional, pois, encontravam-se em laboratório de revelação, no Rio de Janeiro.⁷⁸

Analisando outras etapas de sua produção, podemos entender alguns dos aspectos que classificam o filme como semidocumental, e por que ele é um marco na produção audiovisual popular e militante no Brasil. Coutinho, em 1981,

[...] resolveu retomar, em registro documental (pois o *Cabra* original era uma ficção baseada em fatos reais),⁷⁹ a época das Ligas Camponesas, centrada na história de dona Elizabeth, seus filhos e nos lavradores de Sapé. Regressou ao Nordeste. Encontrou dona Elizabeth vivendo, na clandestinidade, na cidade de São Rafael, no Rio Grande do Norte.⁸⁰

E foi, então, que as filmagens tiveram continuidade. *Cabra marcado para morrer*, tendo suas próprias contradições e acompanhando as contradições do universo

⁷⁷ CAETANO, Maria do Rosário. “Os herdeiros do *Cabra marcado para morrer*”. *Brasil de Fato*, 03/04/2014. <<http://www.brasildefato.com.br/node/28022>> Acesso em 04/2014.

⁷⁸ Idem.

⁷⁹ As discussões no campo do audiovisual sobre ficção e realidade são inúmeras. As perspectivas com as quais compartilhamos acreditam que toda ficção é também real, pois tem a realidade como base.

⁸⁰ Idem.

do audiovisual no contexto em que foi produzido, durante vinte anos, mesmo abordando e sendo construído dentro de uma esfera popular, foi e é geralmente exibido em circuitos “maiores” de cinema (não apenas em cineclubes e mostras bem específicos, por exemplo), mas em mostras de instituições culturais conhecidas, que alcançam um número razoável de pessoas e têm espaço na imprensa de alta circulação. Ou seja, em relação à produção popular, independente, pouco divulgada e pouco conhecida, o documentário em questão teve um alcance maior de público. Por exemplo, compôs a mostra *Cineastas e imagens do povo*, realizada em 2010 pelo Centro Cultural Banco do Brasil e é hoje um dos documentários mais estudados em áreas como História e Cinema. Em certo sentido, pela sua temática, caminha junto a algumas produções componentes do acervo da ABVP, como as que tratam de Questão da Terra (uma das categorias que constam no catálogo de vídeos de 1992, da Associação), mas em outros aspectos, como circulação e divulgação, caminha mais próximo a produções massificadas (claramente, não chegando a ser um *blockbuster* campeão de bilheterias).

Seguindo a reflexão sobre essa produção, o Brasil vivencia questões delicadas em relação à ditadura civil-militar, e Villas Bôas (2009) discute algumas delas, como “a politização seletiva da memória da violência” do período, que esquece das vítimas “de sempre” da violência estatal brasileira, “negros pobres e índios”⁸¹:

O conjunto de protagonistas da luta pela redemocratização, na fase pós-golpe, estava restrito ao segmento estudantil e a frações da intelectualidade e do meio artístico de esquerda. As organizações de classe do operariado e do campesinato tinham sido desmobilizadas, e massacradas, no golpe de 1964. Os vínculos de classe que recentemente se articulavam foram brutalmente destruídos pelo regime militar.⁸²

Ao grupo dos “torturáveis de sempre” foram acrescentados “brancos da classe média, por um breve período, por razões políticas”,⁸³ e “foi esse grupo, de estudantes e profissionais liberais, que exerce forte influência na opinião pública, que narrou a história da luta contra a ditadura”.⁸⁴ Há, portanto, uma “omissão arbitrária nas narrativas

⁸¹ Villas Bôas (2009) cita Paulo Arantes (2008), que nominou esse conjunto esquecido pela hegemonia da memória da ditadura militar, exercida pela própria esquerda, como “classes torturáveis brasileiras”.

⁸² VILLAS BÔAS, Rafael L. “O cinema como força de ativação: ‘Cabra marcado para morrer’ e o legado de nossa tragédia”. *Crítica Marxista*, nº 28, 2009, p. 153.

⁸³ ARANTES, *apud* idem.

⁸⁴ *Ibidem*, p 153-4.

sobre a violência da ditadura militar”,⁸⁵ na qual inclui-se, também, camponeses que lutaram pela reforma agrária e outras reformas de base.

Trazendo esses sujeitos, excluídos pelos “preconceitos de classe, escondidos nos escaninhos de uma consciência que ainda não se libertou do peso de tantas deformações acumuladas”, num quadro em que lembrar dos desaparecidos é lembrar “dos jornalistas, dos intelectuais, dos líderes políticos, dos parlamentares, dos estudantes que morreram” durante a ditadura, esquecendo “de que muitos pobres e pretos também pagaram com a vida por sua fidelidade às lutas de libertação nacional”,⁸⁶ *Cabra marcado para morrer* “talvez seja a mais emblemática obra sobre o rompimento do projeto de país que ganhava força entre as classes trabalhadoras, por meio de suas entidades de classe”.⁸⁷ Portanto, a produção em questão,

Mais do que um documento histórico, ou uma obra cujo valor se avalia apenas pela complexa estrutura formal, podemos dizer que a relação dialética entre forma e conteúdo do filme organiza esteticamente o depoimento mais vigoroso sobre nossa tragédia como país que não se efetivou como nação.⁸⁸

Como o “padrão Globo de qualidade” ditava as regras da produção audiovisual do país em 1984, como pontua Villas Bôas, o filme coloca-se como um contraponto nesse conjunto, principalmente em relação à temática das produções e suas características estéticas:

O filme, produzido por um trabalhador que conhece por dentro o funcionamento do padrão – Coutinho trabalhou nessa emissora [...] – dialoga criticamente com a estética televisiva global. Os planos fechados, os closes, em personagens emocionados ao narrar suas histórias e falar de suas dores não são isolados da totalidade do movimento descrito. O indivíduo, e suas emoções, não exerce poder supremo sobre a história, não é o princípio da livre iniciativa que dita as regras. Pelo contrário, suas dores são mostradas como decorrência histórica do trauma da ditadura.⁸⁹

Focamos nessa produção de Coutinho por ter alguma relação com as produções da ABVP. De certa forma, *Cabra...* lembra os vídeos denunciadores da realidade social que compõem o acervo da entidade. Ainda na linha desse filme, em um período

⁸⁵ Ibidem, p. 154.

⁸⁶ CAVALCANTI, *apud* idem.

⁸⁷ VILLAS BÔAS, Rafael L., *op. cit.*, p. 154.

⁸⁸ Ibidem, p. 155.

⁸⁹ Ibidem, p. 157.

antecessor ao da fundação da ABVP, existiu o denominado Ciclo Operário,⁹⁰ que abarca produções em documentário feitas de 1977 a 1983,

quando as greves metalúrgicas de São Paulo abalaram a velha estrutura sindical e propiciaram o surgimento da liderança de Lula e do Partido dos Trabalhadores. Foi um período em que jovens cineastas paulistas da classe média intelectual se sensibilizaram com o movimento operário ou, em alguns casos, foram convidados a engajar-se como um braço audiovisual do próprio movimento. De alguma maneira, e em limites precários, realizava-se a tão sonhada parceria do povo com a intelectualidade, em busca de renovação social.⁹¹

Neste ciclo foram produzidas obras bastante debatidas até hoje, como *Greve* (João Batista Andrade, 1979), “um filme de fato independente, fruto do engajamento preexistente do seu diretor”,⁹² *Braços cruzados, máquinas paradas* (Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, 1979), que “não é um doc[umentário] sobre o movimento operário como um todo, mas sobre uma luta interna entre três chapas adversárias [do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo]. Isso o torna bastante diferente de outros filmes do ciclo”.⁹³ Demais produções do contexto, conforme levanta Mattos a partir de estudos de Jean-Claude Bernadet, são *Chapeleiros* (Adrian Cooper, 1983), *Os queixadas* (Rogério Correia, 1977), *ABC da greve* (Leon Hirszman, 1975) e *Linha de montagem* (Renato Tapajós,⁹⁴ 1981).

Há produções de Renato Tapajós nos dois catálogos que utilizamos em nossa pesquisa. No catálogo da distribuidora CINEVÍDEO, de 1989, desenvolvido tanto pela ABVP quanto pelo Cinema Produção Independente (CDI), com o apoio da Fundação Ford, há o título *Nada será como antes. Nada?* (1986), documentário sobre “a prática política da esquerda no início dos anos 80 e a discussão do uso do cinema nessa prática”.⁹⁵ Há também outros títulos, como *Em nome da segurança nacional* (1984), *A luta do povo* (1980), *Universidade em crise* (1975) e o próprio *Linha de montagem*. Nesse catálogo também constam outras incluídas no Ciclo Operário, como os

⁹⁰ MATTOS, Carlos Alberto. “O crítico diante do outro em filme”. Catálogo de artigos e filmes relacionados à mostra *Cineastas e imagens do povo*, Centro Cultural Banco do Brasil, 2010, p. 97.

⁹¹ Idem.

⁹² Idem.

⁹³ Ibidem, p. 98.

⁹⁴ Tapajós articulou-se bastante à ABVP durante os primeiros anos de sua atuação, tanto tendo filmes seus incorporados ao acervo da entidade quanto ministrando cursos de capacitação técnica promovidos por ela.

⁹⁵ MATTOS, Carlos Alberto. “O crítico diante do outro em filme”. Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo, Centro Cultural banco do Brasil (CCBB), 2010, p. 97.

supramencionados *Chapeleiros*, *Greve* e *Braços cruzados, máquinas paradas*. Esse catálogo e a produção do Ciclo, portanto, se inter cruzam em alguns pontos.

Já no catálogo da ABVP datado de 1992, há a produção *A humilhação e a dor* (1986), de Tapajós. Nos dois catálogos, encontramos também uma produção de Eduardo Coutinho, *Santa Maria, duas semanas no morro* (1987). São linhas que ligam as produções do cinema político e do Ciclo Operário, a algumas das intenções da ABVP, principalmente em matéria de distribuição de produções, a fim de promover a divulgação de determinados assuntos. A entidade colocava como algumas de suas temáticas questões ligadas ao mundo do trabalho, bem como demais lutas populares.

Não intentamos traçar um panorama de toda a produção cinematográfica brasileira do período analisado, mas introduzir uma reflexão sobre o assunto. Para o entendimento de parte desta trajetória retomamos alguns anos e retomamos, primeiramente, Ismail Xavier:

Não por acaso, os anos 1950 e 1960 testemunham a passagem dos projetos industriais tipo [os da Companhia Cinematográfica] Vera Cruz ou da comédia popular mais ingênua – nitidamente mais amenos em sua lida como o atraso – para a postura mais agressiva do Cinema Novo e do Cinema Marginal. Manifestações estéticas vigorosas dessa consciência catastrófica do subdesenvolvimento do país.⁹⁶

Anteriormente, em outras etapas da história do cinema nacional, alguns pontos são interessantes para o nosso debate. Sobre obras da segunda metade do século XX, especificamente na década de 1950, a chanchada vivia seu auge, e o cinema industrial entrava em decadência, no mesmo período, ainda quando arriscava seus primeiros passos. No contexto,

[...] se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular, alimentado pela esquerda. Herdeiro de discussões que envolveram críticos e cineastas [...] o Cinema Novo fez hegemônico o seu nacionalismo cultural no momento da crise da chanchada, em parte causada pela expansão da TV no Brasil. [...] Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda.⁹⁷

⁹⁶ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 27.

⁹⁷ Idem.

Portanto, pode-se notar que o discurso ideológico de esquerda ganhava respaldo em outro tipo de linguagem, a audiovisual.

Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na “estética da fome”, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas nacionais.⁹⁸

As primeiras produções desse grupo “definiram um inventário das questões sociais e promoveram uma verdadeira ‘descoberta do Brasil’, expressão que não é um exagero se lembrada a escassez de imagens de certas regiões do país na época”.⁹⁹

O acervo da ABVP é composto por vídeos de diversas regiões do Brasil (e da América Latina), assim como a associação possuiu regionais por todo o Brasil em alguns momentos de sua atuação, mostrando que atentava para a questão de uma quebra de hegemonia cultural que tinha o sudeste como foco. Debateremos isso adiante, analisando as fontes mais detalhadamente. Ao analisar a produção cinematográfica brasileira da década de 1970, Jean-Claude Bernadet entende que

[...] historicamente, o filme brasileiro atinge um público de um modo que podemos chamar de horizontal: os filmes funcionam dentro de certas faixas de público e não atingem outras. Assim, espectadores da chanchada ou da pornochanchada rejeitam os filmes digamos do Cinema Novo, enquanto o público do Cinema Novo despreza a chanchada.¹⁰⁰

O Cinema Novo, dentro desse modelo “horizontalizado”, pode ser compreendido, então, como uma alternativa distinta a demais gêneros, e “só se justifica na medida em que é [...] inconformista”. O cinema, tal como deve ser, possui caráter militante, e é

[...] é um instrumento de análise e luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos novos, uma invenção de formas de

⁹⁸ Ibidem, p. 26-7.

⁹⁹ Ibidem, p. 27.

¹⁰⁰ BERNADET, Jean-Claude. “E o proletariado aparece lá onde não estava sendo procurado”. Em *Cinema brasileiro – propostas para uma história* (segunda edição revista e ampliada). São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 129.

linguagem que se possam descobrir e expressar esses caminhos. [...] senão de fato, pelo menos nas suas intenções, na sua razão de ser.¹⁰¹

Dessa forma, o Cinema Novo não foi bem recebido pelo público:

[...] não se pode esperar que o conjunto da sociedade e de suas instituições reserve uma boa acolhida a esse cinema que nega a situação presente e quer transformá-la. Todo grupo social tende a se preservar e a rejeitar os elementos que colocam em questão as suas estruturas. Por isso, todo cinema novo consequente tende a se marginalizar socialmente.¹⁰²

A trajetória do Cinema Novo não foi homogênea, uma vez que o gênero foi, “durante alguns anos, devido a circunstâncias especiais [...] quase uma expressão oficial do cinema brasileiro”¹⁰³, tornando-se, posteriormente, inimigo do Estado, sendo “combatido pelo Instituto Nacional de Cinema [INC], pela censura, por todas as instituições e pessoas bem pensantes – e são legiões – que acham que arte não tem nada a ver com política”. E não poderia deixar de estar à margem, pois só sendo marginalizado socialmente poderia “ser criador e expressar, consequentemente, a cultura brasileira. Este é o papel que lhe cabe: marginalizado e criador”.¹⁰⁴ Ainda, “só uma infraestrutura independente dos [...] sistemas de produção e do INC permitirá a sobrevivência do Cinema Novo. Só uma infraestrutura independente para a produção cinematográfica possibilita um cinema independente.”¹⁰⁵

Em artigo de 1975, Bernadet traz outra visão sobre o mesmo movimento, que, passado o tempo, para o crítico de cinema o gênero trazia agora um “alegado hermetismo [...] (visto [...] cada vez mais exclusivamente como hermético, e cada vez menos como um cinema que tentou uma luta social e cinematográfica)”.¹⁰⁶ O que se esperava do Cinema Novo, por fim, não se concretizou.

¹⁰¹ “Cinema marginalizado e criador” (*A Gazeta, Cinema*, 26/06/1968). Em BERNADET, Jean-Claude, *op. cit.*, p. 140.

¹⁰² *Idem.*

¹⁰³ *Idem.*

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 140.

¹⁰⁶ BERNADET, Jean-Claude. “O cinema brasileiro sobe”. Em *Cinema brasileiro – Propostas para uma história* (segunda edição revista e ampliada). São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 154.

Na década de 1970, o cinema brasileiro foi constituído também por outros movimentos. Em 1978, por exemplo, ocorreu certo “*frisson* de novo-riquismo. Conquista de mercado, conquista de público e nacionalismo sustentam ideologicamente essa euforia”, formando “a onda do capitalismo cinematográfico”,¹⁰⁷ O cinema brasileiro vivia, então, o que Bernadet caracteriza como industrialização.¹⁰⁸

Chegando mais próximo ao início do recorte temporal que delimitamos para a pesquisa, vemos que esse viés mercadológico do cinema é acirrado até o começo da década de 1980, entrando em declínio em anos posteriores. No período,

[...] as transformações do cinema brasileiro emergiram de diferentes focos – São Paulo, Porto Alegre, Rio de Janeiro – mas o polo emblemático do novo cinema foi a produção paulista. Se é possível enxergar que um novo design se esboça no início da década, [...], seu desenvolvimento mais orgânico e articulado numa produção diversificada se dá, para valer, em São Paulo, quando uma geração pratica uma cinefilia reconciliada com a tradição do “filme de mercado” sem os resíduos nacionalistas do “mercado é cultura” derivado do Cinema Novo.¹⁰⁹

Na década em questão, em observações de Xavier, foram realizadas produções

[...] nos moldes da própria produção norte-americana dos anos 1980; é reformulado o diálogo com os gêneros da indústria e são descartadas as resistências aos dados de artifício e simulação implicados na linguagem do cinema, descartando-se de vez o “primado do real”, o perfil sociológico das preocupações. Alguns críticos associaram tal ênfase no “profissional para mercado” à ideia do pós-moderno, em voga desde então, traço que, por outras vias, sinaliza o seu afastamento em face da tradição instalada pelo Cinema Novo.¹¹⁰

Refletindo a partir desses aspectos, podemos considerar que a ABVP iniciou suas atividades em tempos de cinema com foco mercadológico, carregando aspectos de movimentos anteriores das décadas de 60 e 70, retomando a perspectiva das produções contestadoras.

O cinema brasileiro dos anos de 1990, avançando um pouco além do recorte temporal delimitado em nossa pesquisa, acompanha a crise econômica do período, e, na

¹⁰⁷ BERNADET, Jean-Claude. “Fora do esquema do ‘cinemão’”. Em *Cinema brasileiro – Propostas para uma história* (segunda edição revista e ampliada), *op. cit.*, p. 166.

¹⁰⁸ Para mais aspectos sobre a questão, ver o artigo “Nosso cinema não é mais artesanato”, na mesma obra.

¹⁰⁹ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 38.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 38-9.

primeira metade da década, vive sua mais adversidade, iniciada com a posse de Fernando Collor de Mello como presidente do país. Na década de 1970, a produção chegou a ser 35% do mercado interno, cerca de 80 filmes por ano (Caetano, 2007). Duas décadas depois, esse número diminuiu para “poucos [títulos] e sem mercado de exibição”.¹¹¹ Na pior fase da crise, entre 1991 e 1993, a produção nacional foi reduzida para 0,4% do mercado interno:

A hegemonia do cinema americano chegou ao seu momento máximo, já que, naquela década, cinematografias europeias, asiáticas e latino-americanas (a mexicana em especial), que conheceram momentos de grande aceitação no mercado brasileiro, viviam período de retração.¹¹²

Houve, ademais, como reconhece Xavier (2004), uma crise política no cinema brasileiro no período, que junto à crise econômica resultou em seu colapso. A sucessão de ciclos, que aparentemente era etapa superada, estava novamente presente no quadro cinematográfico do país. Neste movimento cíclico, “travado”, como caracteriza Xavier, que aparentava estar sempre em formação e, assim, com “sombras de uma crise crônica e insuperável”, foi gerada

[...] uma cinematografia que passou a partilhar seus dramas de sobrevivência e desenvolvimento com um elenco enorme de experiências nacionais em que a nova cifra do debate era a esfera do “audiovisual” em seu conjunto, sinal de uma condição subalterna do cinema que invertia as hierarquias do passado na constituição da esfera pública de massas. Se até os anos 1960 não parecia insensato pensar, na América Latina, um projeto de cultura popular urbana com os cineastas na ponta, a partir dos anos 1980 ficaram claros os limites de tal projeto.¹¹³

Estava posta, logo, a necessidade de repensar o espaço audiovisual, com novas possibilidades já sendo colocadas em prática por grupos como a Associação Brasileira de Vídeo Popular.

Na década de 1990, a combinação de diferentes fenômenos tecnológicos e institucionais altera a essência da constituição do espaço audiovisual, até então baseado em paradigmas herdados da indústria cinematográfica. A alta reprodutibilidade do produto audiovisual e sua circulação, não mais restrita apenas ao circuito

¹¹¹ CAETANO, Maria do Rosário. “Cinema Brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada”. In *Revista ALCEU* - v.8, n.15, jul./dez. 2007, p. 196.

¹¹² Idem.

¹¹³ XAVIER, Ismail, *op. cit.*, p. 40.

tradicional de salas de exibição, configuram um novo *status* com uma problemática ainda mais complexa.¹¹⁴

Em momentos em que a televisão fazia com que sua hegemonia crescesse e o cinema acompanhava cada vez mais a lógica mercadológica, surgiam outros movimentos, formas e grupos no fazer audiovisual, inclusive reinventando o que tivera sido feito anteriormente, como quando o vídeo militante, a partir de articulações propostas por Godard, despontou na França, no final da década de 1960. Insere-se neste quadro a ABVP. Uma das formas habituais de se fazer esse novo audiovisual era tanto tecnologicamente mais “simples” (até porque muitos dos grupos e sujeitos produtores não dispunham de tecnologia avançada) quanto portadora de um discurso contestador. Godard e Glauber Rocha podem ser considerados, de alguma forma, precursores do vídeo popular brasileiro,¹¹⁵ e essa influência tanto externa quanto interna ganha respaldo considerável quando retomamos colocações do cineasta brasileiro Rogério Sganzerla, trazidas no Manifesto que escreveu durante as filmagens de uma de suas produções mais célebres, *O bandido da luz vermelha* (1968): “[...] Jean-Luc Godard me ensinou a filmar tudo pela metade do preço. [...] Em Glauber Rocha conheci o cinema de guerrilha¹¹⁶ feito à base de planos gerais”.¹¹⁷

O vídeo, com maior acessibilidade e possibilitando que conteúdos diversos fossem abordados, revelando a realidade de grupos populares, populações nativas, minorias, da classe trabalhadora organizada e demais grupos não legitimados pela TV e pelo cinema, muitas vezes sob perspectivas de dentro desses próprios grupos, foi mais um instrumento não só para a denúncia de problemas sociais, mas para o reconhecimento de culturas.

¹¹⁴ SILVA, João Guilherme Barone Reis e. “Interseções tecnológicas e institucionais. Notas para uma arqueologia do espaço audiovisual contemporâneo e sua problemática”. In MACHADO JR, Rubens; SOARES Rosana de Lima; ARAÚJO Luciana Corrêa (orgs.), *Estudos de Cinema – SOCINE*. São Paulo, Annablume, 2006, p. 119.

¹¹⁵ Há um estranhamento quando citamos Godard, francês, como precursor do vídeo popular brasileiro, mas toda a nossa história audiovisual é, em algum momento, influenciada técnica e discursivamente pela cultura europeia e estadunidense.

¹¹⁶ Expressão que se refere a filmes desenvolvidos com baixo orçamento.

¹¹⁷ FILHO, Rubens Ewald (coord.) *O bandido da luz vermelha*. Roteiro e direção Rogério Sganzerla – Coleção Aplauso – Cinema Brasil, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 15. Os planos gerais são aqueles que englobam todos os elementos presentes em uma cena.

I.3 - De trabalhadores a populares: direcionamentos iniciais do vídeo popular no Brasil

A comunicação contra-hegemônica brasileira teve como um de seus momentos mais notáveis a existência da Associação Brasileira de Vídeo Popular, de 1984 a 2002. Surgida de uma censura imposta à 1ª Mostra de Vídeo Militante, que ocorreria entre o final de maio e o início de junho de 1984, a entidade foi ganhando novos contornos com o tempo, mantendo algumas características correntes e modificando outras, conforme a análise das fontes produzidas por ela demonstrar.

Por tratarmos sobre uma entidade que tinha como foco produções videográficas, espera-se que trabalhem mais com os vídeos do que com o material textual produzido pela associação, mas a abordagem que realizamos nesse trabalho encontra na sua produção impressa elementos essenciais para o entendimento da sua função social no período recortado. Portanto, ela nos auxiliou mais do que os vídeos na compreensão das ideias e ações da ABVP, sobretudo a produção periódica em formato boletim. Parte da história da imprensa popular brasileira, esses periódicos são igualmente importantes para que entendamos como funcionava a mídia alternativa no pós-ditadura-civil-militar, quais eram os assuntos em pauta, como eram abordados, como os boletins se apresentavam visualmente e demais pontos.

Baseamo-nos, portanto, nesses periódicos para discorrermos sobre os primeiros passos do vídeo popular no Brasil. Mas nem só de ABVP viveu esse gênero de comunicação, que, como propõe Galluzzo (1996), chegou ao Brasil em 1978, tendo os modelos de VHS como os mais acessíveis, sendo ágeis e de transporte facilitado. Eram dois os grupos contestadores da velha ordem da comunicação: um deles o grupo dos produtores independentes e o outro o grupo dos produtores populares, como diferencia o autor, ambos realizadores de produções que revelavam preocupações sociais. Há uma distinção, na visão de Galluzzo, entre os dois grupos citados, já que “os independentes buscaram dar um tratamento mais cultural aos seus trabalhos e os populares um tratamento mais político. Porém ambos visavam um espectador que não fosse passivo como aquele habituado ao sistema de rede”.¹¹⁸ O espectador seria ativo, pois teria mais

¹¹⁸ GALLUZO JUNIOR, Mario. *O vídeo como processo de interação entre realizador e comunidade: uma experiência no ABC Paulista*. Mestrado em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas, 1996, p. 07.

espaço no universo videográfico, que inclui maior participação, mais representatividade e maior identificação com os temas abordados nas produções.

Como também propusemos anteriormente, Galluzzo apreende que o realizador de vídeo latino-americano foi significativamente influenciado pelo cinema da década de 1960, marcado por temas sociais. Ainda, cita as experiências de canais televisivos comunitários na Europa, no Canadá e nos Estados Unidos, como antecedentes do vídeo na América Latina. Festivais de cinema com temáticas sociais igualmente constituem o embrião do movimento de vídeo tratado. Tanto que um dos eventos precursores mais relevantes no início da trajetória dos movimentos de vídeo popular, no Brasil, foi a 1ª Mostra Brasileira de Vídeo Militante, supramencionada, que seria realizada em maio de 1984, mas foi censurada pela Polícia Federal, provavelmente pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que “coibia explicitamente menções políticas críticas nas diversões públicas.”¹¹⁹

O episódio foi matéria na capa do primeiro boletim editado pertencente ao conjunto do que viria a ser o periódico impresso da ABVP. A coluna “Mostra de Vídeo Militante é adiada”, parte do boletim *Vídeoclat*, nº 01, afirma que com a realização da mostra “pela primeira vez seria apresentado um conjunto significativo de vídeos realizados em diferentes partes do país, possibilitando um intercâmbio de experiências entre os vários grupos produtores presentes”.¹²⁰ As produções que seriam exibidas expunham temas como a Lei de Segurança Nacional, Comunidades Eclesiais de Base, a formação da Central Única dos Trabalhadores (CUT), Trabalho e Mulher, entre outros assuntos não debatidos na televisão com o mesmo olhar.

Outros dois eventos foram fundamentais para o surgimento do vídeo popular no Brasil. O primeiro, ocorrido em julho de 1983, partiu da “ideia da formação de um coletivo de vídeo, que ganhou o nome de Vídeoclat, nasceu durante o curso oferecido em julho de 83 pelo Núcleo de Memória Popular do ABC, que teve como tema ‘O vídeo como instrumento de animação cultural e intervenção social’”.¹²¹ Planejado por Luiz Roberto Alves, Regina Festa e Luiz Fernando Santoro, o curso teve a participação de treze grupos ligados a movimentos populares e, em sua conclusão, foi pensado o projeto

¹¹⁹ FICO, Carlos. “‘Prezada Censura’: cartas ao regime militar”, em *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro-2002, p. 258.

¹²⁰ “Mostra de Vídeo Militante é adiada”. *Vídeoclat*, nº 01, ano I, ago./1984, p. 01.

¹²¹ *Ibidem*, p. 04.

coletivo de documentação do Congresso Nacional da Classe Trabalhadora (CONCLAT), em agosto do mesmo ano, em São Bernardo do Campo – especificamente, ocorreu no pavilhão da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, falida à época. O cinema cedia espaço às classes trabalhadoras organizadas, dessa vez não em tela. Trataremos mais sobre o CONCLAT nos capítulos subsequentes a esse.

Sucessivamente, em agosto de 1984, foi criado o periódico *Vídeoclat*, que sistematizou essas e demais informações sobre o universo do vídeo popular, que dava seus primeiros passos. Como definido na própria primeira edição, em um momento histórico no qual o vídeo se revelava como um importante instrumento para os grupos e sujeitos atuantes na área de comunicação popular, sendo uma alternativa a outras formas de comunicação, como a escrita, por exemplo, o boletim surgiu para colaborar com a “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 operacionais”.¹²² Os grupos envolvidos com o vídeo popular não tinham contato, e faltavam iniciativas que reunissem a fragmentada produção videográfica do gênero e ações em seu entorno. Desta maneira, o *Vídeoclat* foi pioneiro no ramo, divulgando, informando e formando sujeitos e grupos relacionados ao vídeo considerado popular.

A segunda edição dos boletins tratados evidencia certo rompimento com algumas tendências anteriores logo em seu título: o *Vídeo Popular* amplia suas perspectivas, e, passando a ser mais organizado e produzido pelos próprios participantes do movimento brasileiro em vídeo popular, elimina o termo “clat” de seu título, buscando “manter-se acima de quaisquer diferenças políticas entre os grupos participantes”.¹²³ Na mesma nota, explica-se que o termo antes utilizado trazia identificações com determinados setores do movimento sindical do Brasil e demais países latino-americanos e que o boletim passaria a ter apoio da Organização Católica Internacional de Cinema (OCIC). Analisamos o primeiro boletim da própria OCIC-Brasil, datado de outubro de 1984, lançado um mês antes do *Vídeo Popular* e notamos que os dois periódicos possuem formatos bastante próximos. O *OCIC – Número “0”*, título que carrega, ofereceu como encarte o boletim *Vídeoclat*, evidência que mostra a

¹²² Idem, p. 01.

¹²³ *Vídeo Popular* – Vídeo no movimento popular, nº 02, ano I, nov./1984, p. 01. A nota mencionada não possui título.

articulação dos movimentos de comunicação popular pré-ABVP a setores religiosos. Conforme foi possível notar na análise de demais boletins e fontes, essa articulação se manteve por anos, mas não se fortaleceu.

Não se sabe que decisões internas foram tomadas para que o termo “clat” fosse desvinculado dos grupos que se organizavam em prol do vídeo popular. Ademais, o rompimento do discurso não significou, necessariamente, uma mudança na conduta do grupo pré-Associação Brasileira de Vídeo Popular, uma vez que a entidade manteve, até encerrar suas atividades, no início do século XXI, importante conexão com as classes trabalhadoras organizadas, sindicatos, organizações trabalhadoras do campo e afins, mesmo não mantendo a questão como foco no decorrer de sua trajetória. Os vídeos sindicais, produzidos sobre e também por sindicatos — que costumam acompanhar o desenvolvimento e fazer uso das tecnologias surgidas para fortalecer suas lutas —, inclusive, foram basilares para a edificação da ABVP.

Mirando, primeiramente, nas questões ligadas ao universo das classes trabalhadoras organizadas e abrindo esse recorte temático ao longo dos anos, acompanhando as demandas dos novos movimentos sociais surgidos e suas questões, mesmo sem se desprender desse contorno inicial voltado ao mundo do trabalho, como inferimos, a ABVP e os grupos pré-entidade ajudaram a delinear os primórdios do vídeo popular no Brasil, que, atualmente, ganha a seguinte definição: produções realizadas “por, com ou para os movimentos sociais, tendo o propósito explícito de denunciar ou defender uma determinada causa política.” Ainda, conforme tal definição, são usados para, basicamente, “mobilizar determinado agrupamento social ou como ferramenta pedagógica no trabalho de formação política. Em geral, os realizadores são simpatizantes ou participam organicamente dos movimentos sociais.”¹²⁴

¹²⁴ BEZERRA, Cláudio. “Vídeo popular”. *Enciclopédia Intercom de Comunicação – Volume 1 – Conceitos*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010, p. 1215-1216.

Capítulo II – Vigiar para não influenciar: o DEOPS e o controle à imagem em movimento.

II.1 – Trabalhadores como ameaça à ordem social

Diferentes assertivas sobre as ações do estado brasileiro contemporâneo trazem um ponto em comum: o controle social para a chegada e permanência em modelos determinados foi exercido das mais diversas e duras maneiras. O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 1924, foi, por décadas, o protagonista de um sistema de vigilância que atingiu diversas esferas e setores sociais.

A Associação Brasileira de Vídeo Popular, neste trabalho tratada, foi constituída em um momento de intenso controle, e, assim, conduzida a articular suas ações sob pressão dos órgãos repressores, o que pode evidenciar ainda mais seu caráter militante. Como vêm mostrando diversos estudos historiográficos, a censura abrangeu uma ampla gama de situações, grupos e sujeitos, ou seja, várias eram as tentativas de fundamentar a intervenção em ações humanas consideradas inadequadas à ordem social. Com a justificativa de que era necessário garantir a ordem combatendo os considerados inimigos dela, pautados pelos preceitos da Doutrina de Segurança Nacional e respaldados pela legalidade imposta no período bonapartista,¹²⁵ os censores perseguiram um número incontável de pessoas e grupos com perfis diversificados. Em comum, como alvos dessas perseguições e das diferentes formas de repressão, estavam majoritariamente os trabalhadores de variadas categorias, como operários, bancários, ferroviários, motoristas e praticantes de demais funções.¹²⁶

Em levantamento feito no acervo DEOPS, Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo, que pôde ser realizado após o desenvolvimento – pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo – do projeto *Marcas da Memória III*, concluído no ano de 2014, que disponibilizou imensa quantidade de documentação para acesso público, elencamos as funções de alguns fichados (como costumamos nos referir aos sujeitos, grupos, acontecimentos e locais visados pelo órgão), e notamos que parte

¹²⁵ Resumidamente, pode ser definido como um sistema provindo de revoluções burguesas que geram formas autoritárias de poder. Sobre o bonapartismo brasileiro, ver FILHO, Antonio Rago. *O ardil do politicismo: do bonapartismo à institucionalização da autocracia burguesa. Projeto História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 139-167, dez. 2004.

¹²⁶ Muitas dessas categorias, inclusive, passaram a produzir seu próprio material videográfico a fim de utilizá-lo como ferramenta de luta e formação, com o advento do vídeo. A ABVP agregou essa produção em suas pautas, como colocado no capítulo anterior deste trabalho.

significativa dos fichados de certos lotes documentais¹²⁷ pertenciam, ou se diziam pertencer, ou o próprio DOPS classificava que pertencia, a camadas sociais baixas. Por exemplo, em certa parte das fichas da categoria Ordem Social, com pessoas com sobrenomes iniciados com a letra “A”, em um conjunto de cerca de cinquenta fichas, encontramos cerca de vinte trabalhadores com funções como motorista, eletricista, torneiro mecânico, operário, cobrador de ônibus, lavrador, entre outras, o que mostra que nem só de estudantes, artistas e intelectuais “vivia” o DOPS. Analisando outros conjuntos, também encontramos as mesmas evidências, buscando demonstrar o quanto a repressão institucional focava em diversas camadas sociais. Por exemplo, buscando fichados pelo sobrenome Alves, bastante comum no Brasil, em um conjunto de cerca de vinte fichas, encontramos seis trabalhadores que não atuavam no campo intelectual ou artístico, sendo suas profissões: cobrador de ônibus, motorista de ônibus, ajudante de fábrica, metalúrgicos (dois deles) e feirante. Não podemos desconsiderar que um dos fatores que tornavam esses trabalhadores visados pelo DEOPS era tanto a eclosão de greves dessas categorias em diversos períodos de atuação do órgão quanto o seu envolvimento com grupos opositores ao estado.

O tema “Trabalho” é um dos que fazem parte da divisão temática dos vídeos que compuseram (e compõem) o acervo da ABVP, constando nos catálogos de 1989 e 1992,¹²⁸ capazes de nos ajudar a refletir sobre esse objeto sob diversas perspectivas. Durante todo o século XX, seus agentes, os trabalhadores, se encontravam controlados, cerceados, vigiados nos mínimos detalhes de sua vida quotidiana. A reestruturação produtiva e a oligopolização do capital financeiro, presentes, significou o fechamento de centenas de postos de trabalho, a dispensa de milhares de trabalhadores, a eliminação da estabilidade no emprego, a desestruturação das formas de lutas que compunham a cultura do operariado no Brasil e também em vários dos países latino-americanos. Ante as resistências que necessariamente surgiram, puseram-se os vigilantes de plantão. Através dos agentes instalados em todas as delegacias de polícia de todo o país, passaram a vigiar, organizar prontuários incriminatórios, apontar os considerados suspeitos de atentar contra a ordem, e, em muitos casos, punir. De fato, a considerar as milhares de fichas produzidas por tais agentes, observa-se, ironicamente, que o aparato

¹²⁷ Neste projeto atual o acervo foi organizado da mesma forma que o fazia o DEOPS em atividade, por ordem nominal alfabética dentro de três categorias estabelecidas pelo órgão repressor, que serão mencionadas adiante.

¹²⁸ Que utilizamos como referências para selecionarmos e analisarmos os vídeos e para compreendermos a organização do acervo.

de controle social tinha consciência de que o trabalho é uma categoria central da existência humana e o quanto era imperativo manter seu universo sob monitoramento.

O debate sobre a centralidade do trabalho tem sido reconhecido por vários autores que aprofundam as reflexões sobre tal evidência a partir de assertivas marxianas. Como, por exemplo, Sérgio Lessa e Ivo Tonet. Para os autores, introdutoriamente tratando (e consideramos interessante retomar aqui tais premissas, por mais conhecidas que sejam atualmente) sobre a questão – é importante pontuar –, todas as sociedades, para sua reprodução, necessitam de intercâmbio orgânico com a natureza:

O único pressuposto do pensamento de Marx é o fato de que os homens, para poder existir, devem transformar constantemente a natureza. Esta é a base ineliminável do mundo dos homens. Sem a sua transformação, a reprodução da sociedade não seria possível. Essa dependência da sociedade para com a natureza, contudo, não significa que o mundo dos homens esteja submetido às mesmas leis e processos do mundo natural. [...]

Essa simultânea articulação e diferença do mundo dos homens com a natureza tem por fundamento o trabalho. Por meio do trabalho, os homens não apenas constroem materialmente a sociedade, mas também lançam as bases para que se construam como indivíduos. A partir do trabalho, o ser humano se faz diferente da natureza, se faz um autêntico ser social, com leis de desenvolvimento histórico completamente distintas das leis que regem os processos naturais.¹²⁹

Não por acaso o mundo do trabalho a serviço do capital foi uma das áreas mais controladas pelos órgãos repressivos durante grande parte do século XX.

As fichas remissivas, documentos sucintos que levam aos prontuários e aos dossiês, constantes no Fundo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS-SP) do Arquivo Público do Estado de São Paulo¹³⁰ referem-se a pessoas, locais, instituições e acontecimentos perseguidos e vigiados institucionalmente. Tais fichas e outros documentos compõem um índice, dividido por categorias a serem controladas: Ordem Social, Ordem Política e Arquivo Geral. As fichas de cada categoria são organizadas em ordem alfabética e da seguinte forma: nome e sobrenome ou sobrenome e nome (por exemplo: João Silva ou Silva João), seguidas de informações

¹²⁹ LESSA, Sérgio & TONET, Ivo. *Introdução à Filosofia de Marx*. São Paulo, Expressão Popular, 2008, p. 17

¹³⁰ “O Fundo DEOPS faz parte do Acervo Permanente do Arquivo Público do Estado de São Paulo. É formado por 1.173 metros lineares de documentação, nos quais constam 150 mil Prontuários (Nominais e Temáticos), 13.000 pastas de dossiês e aproximadamente dois milhões de fichas”. Arquivo Público do Estado de São Paulo, Fundo DEOPS. Disponível em <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/permanente/deops.php>>, acesso em fev. /2014.

que indicam qual era a classificação que o suspeito recebeu – se alta periculosidade, se apenas a ser observado, entre outras.

No decorrer da pesquisa que fizemos nos documentos do fundo, sobretudo fichas, foi possível verificar a vigilância significativa a membros participantes da CONCLAT (Conferência Nacional da Classe Trabalhadora, 1981), entre parte dos dois milhões de fichas existentes no acervo. Ao consultarmos um número relevante de caixas, pudemos encontrar em média uma ficha relacionada ao CONCLAT para cada caixa (de acondicionamento documental), que acomoda algumas centenas de fichas.¹³¹ O evento posterior à CONCLAT, o Congresso Nacional da Classe Trabalhadora – também conhecido como CONCLAT – , sucedido no ABC Paulista em 1983, foi igualmente vigiado pelo DEOPS, mas não de forma tão minuciosa como o primeiro evento, sobre os quais foram produzidos pelo órgão dossiês completos e ricos em detalhes. São relatórios com dezenas de páginas, referências a centenas (talvez milhares) de participantes e descrições das atividades desenvolvidas na Conferência, contendo os horários em que foram realizadas, os temas debatidos, a reação dos participantes nos debates e demais aspectos. Com isso, nota-se o quanto o evento foi visado pelos órgãos de repressão, o que ajuda a evidenciar o controle que exerciam sobre as classes trabalhadoras organizadas. Sobre o CONCLAT de 1983, encontramos fichas sintetizadas, geralmente referindo-se a notícias de jornais sobre o ocorrido ou materiais internos, como apostilas e livretos.

Voltando à documentação produzida sobre o primeiro evento, percebe-se que as fichas dos participantes trazem o mesmo texto, exposto nas imagens **1** e **2**. Seleccionamos duas fichas, pontuando que não somente essas duas, mas todas as fichas de participantes da conferência trazem o mesmo conteúdo, com exceção da qualificação dos sujeitos fichados. Uma delas é a ficha de número 1390 do sobrenome iniciado por “A”, e outra é a 7469 do sobrenome “S” (os nomes que constam nas fichas são João Maria Alves e Amadeu Nascimento de Souza, respectivamente). Relata-se que os nominados participaram, entre os dias 23 e 25 de agosto de 1981 do evento, no qual compareceram “representantes sindicais de diversos países e estados brasileiros”.

¹³¹ Pesquisando no site do APESP o termo “CONCLAT”, é possível encontrar 222 registros, lembrando que nem todo o material físico está disponível online. Ver em <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica/fichas.php>>, acesso em mar. /2014.

O DEOPS enfatiza a questão do sindicalismo, e é relevante atentarmos que, durante o processo de pesquisa do conteúdo destas fichas, foi possível perceber o destaque dado pelo órgão ao controle dos sindicatos (tanto das instituições quanto de membros componentes). A questão do controle do trabalho era expressiva para a ditadura civil-militar, como mostram os documentos.¹³² No acervo, há uma grande parcela de fichas que trazem informações sobre greves e grevistas, outra evidência de que o controle sobre o mundo do trabalho era acirrado e tais documentos têm servido de base para inúmeros estudos que versam sobre as relações sindicais na época e o teor da repressão sobre os trabalhadores organizados. Conforme já apontado pela historiografia, em muitos casos sujeitos eram fichados apenas por estarem em alguma situação considerada “fora do comum”, como em pequenas agitações nas fábricas. Imanentemente, a documentação consultada nos revela a preocupação em manter os trabalhadores sob censura, vigilância e repressão.

O DEOPS – Departamento Estadual de Ordem Política e Social exercia o que podemos caracterizar como policiamento político, e sua forma, a de “um órgão de polícia especializado, organizado pelo Estado, do tipo moderno” é um dos exemplos de “policiamento” – ideia distinta de “polícia” –, que, como define Reiner (2004) é “uma necessidade em qualquer ordem social, e pode ser levado a efeito por inúmeros processos e feições institucionais diferentes.”¹³³

É relevante lembrar o momento que o mundo do trabalho vivia na época em que a Associação Brasileira de Vídeo Popular começou a se articular, início da década de 1980: nele, um número significativo de greves acontecia por todo o Brasil, com destaque para as greves do ABC Paulista desdobradas entre o final da década de 1970 e o início dos anos 80, cujo movimento organizador é caracterizado como “novo sindicalismo”.¹³⁴ Atenta à realidade, a associação seleciona a categoria “Trabalho” entre as utilizadas para classificar as produções que formavam seu acervo. Originou-se do registro em vídeo do CONCLAT (1983), a partir do grupo Vídeoclat, formado para o desenvolvimento dessa produção e reuniu, durante sua trajetória, diversos vídeos sobre o movimento sindical, incluindo registros sobre greves, como *Deixa rolar*, feito pela TV

¹³² Que podem ser consultados em <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica/pesquisa.php>> , acesso em jan. /2014.

¹³³ REINER, Robert. *A política da polícia*. São Paulo: Edups, 2004, p. 20.

¹³⁴ Debate indispensável para a compreensão destas greves do ABC Paulista compõe o livro de Ricardo Antunes, *A rebeldia do trabalho (o confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978-80)*, Campinas, Editora da Unicamp, 1988.

do Sindicato dos Bancários, sobre a greve de março de 1987; *Jornal dos trabalhadores – Greve geral 86*, realizado pela TV dos Trabalhadores, pela Central Única dos Trabalhadores e demais grupos, abordando a repressão sofrida pela greve em questão, a cobertura distorcida feita pela imprensa e análise e avaliação da greve em vários estados brasileiros; e *Memórias de classe – cotidiano e lutas sindicais, 1930-1945*, dirigido por Joelzito Araújo, um panorama das lutas dos trabalhadores organizados no período abordado no vídeo.

Reforça-se aqui o quão estreita foi a relação entre a ABVP e o mundo do trabalho em diversos momentos de sua trajetória, o que ajuda a delinear o sentido de “popular” para a entidade.

II.2 - Lutar e comunicar: usos das mídias pelas classes trabalhadoras

O intuito das explicações a seguir é mostrar que mesmo vigiados, os trabalhadores não deixavam suas lutas de lado, desenvolvendo-as, inclusive, com o uso de novas estratégias surgidas. As classes trabalhadoras organizadas sempre acompanharam o desenvolvimento tecnológico e buscaram fazer uso dele, dentro das condições possíveis, incorporando-o às suas lutas, o que pode ser, em parte, comprovado pelos vídeos que formam o acervo da ABVP. Sobre o tema, Benevenuto Jr. e Castro (2005) elaboram um interessante e conciso debate acerca das formas de comunicação apropriadas pelos trabalhadores nas últimas décadas, época a qual os autores consideram “catalisadoras do amadurecimento dos movimentos sociais, comunitários e sindicais na América Latina”,¹³⁵ paralelamente à consolidação de uma nova etapa do desenvolvimento do capitalismo, a era das tecnologias, sobretudo por meio das telecomunicações. Nesse contexto ganha força o desenvolvimento da comunicação popular, sindical e alternativa no Brasil, entre outras formas que, para os autores, têm significados semelhantes. Como tratamos sobre comunicação neste momento, cabe retomar Marx (1996) para a reflexão de preceitos básicos relacionados ao tema, que liga o processo de “revolução no modo de produção da indústria e da

¹³⁵ BENEVENUTO, Álvaro & CASTRO, Cosette. “A comunicação dos trabalhadores nos últimos 25 anos. Uma análise necessária”. *Redes.com – Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicacion*, nº 2, 2005, p. 337.

agricultura” à “revolução nas condições gerais do processo de produção social, isto é, nos meios de comunicação e transporte”.¹³⁶ Ainda,

[...] os meios de transporte e de comunicação oriundos do período manufatureiro logo se transformaram em insuportáveis entraves para a grande indústria, com sua velocidade febril de produção, sua escala maciça, seu contínuo lançamento de massas de capital e de trabalhadores de uma esfera da produção para a outra e suas recém-estabelecidas conexões no mercado mundial.¹³⁷

Ou seja, a expansão do capital articulou-se à expansão dos meios de comunicação.¹³⁸ Observa-se, mais uma vez, a atualidade da analítica de Marx, ante as evidências do atrelamento entre a expansão dos meios de comunicação e o capital, sendo os primeiros sempre apropriados por grupos economicamente hegemônicos. A expansão dos meios de comunicação também está ligada à mundialização, outro ponto apontando nos escritos marxianos ao tratar sobre a expansão da produção mecanizada: “[...] sistemas revolucionados de transporte e comunicação são armas para conquistas de mercados estrangeiros”.¹³⁹ No segundo livro da série *O capital*, o autor, abordando sobretudo questões acerca da circulação do capital, liga a expansão de sua rotação também ao desenvolvimento dos meios de comunicação e dos transportes.¹⁴⁰

Para os trabalhadores aqui referidos, as novas tecnologias tinham um fim bastante claro, conforme apontam Benevenuto e Castro, supracitados. Os autores nos indicam que

A Comunicação dos Trabalhadores¹⁴¹ que inclui a comunicação popular, sindical e alternativa desenvolveu-se principalmente no Brasil dos anos 80 e 90. Ela inspirou-se nos movimentos de trabalhadores mineiros da Bolívia (com suas rádios comunitárias) iniciados nos idos dos anos 50, na imprensa nanica brasileira dos anos 60/70 e nos movimentos contra carestia realizados por associações de

¹³⁶ MARX, Karl. *O capital* – Crítica da economia política. Livro Primeiro – O processo de produção do capital, tomo 2 (capítulos XIII a XXV). São Paulo, Nova Cultural, 1996, p. 18.

¹³⁷ Ibidem, p. 18-9.

¹³⁸ Além das expansões nesses campos, “o revolucionamento do modo de produção numa esfera da indústria condiciona seu revolucionamento nas outras. Isso é válido primeiro para os ramos da indústria que estão isolados pela divisão social do trabalho, de forma que cada um deles produz uma mercadoria autônoma, mas que, mesmo assim, se entrelaçam como fases de um processo global.” Ibidem, p. 18.

¹³⁹ Ibidem, p. 81.

¹⁴⁰ Para ler detalhadamente as explanações do autor sobre a relação entre meios de comunicação e circulação do capital, ver *O capital* – Crítica da economia política – Volume II, Livro Segundo – O processo de circulação do capital, São Paulo, Nova Cultural, 1985, 2ª edição, pgs. 104, 110, 184, 188, 189.

¹⁴¹ Os termos são grifados com iniciais maiúsculas pelos próprios autores. Por entendermos que se trata do seu objeto de análise e de uma categoria analítica, mantivemos o modo como foi escrito.

de bairro de São Paulo com a ajuda de religiosos ligados à Teologia da Libertação no começo dos anos 80.¹⁴²

O mesmo “Brasil da imprensa nanica¹⁴³ [...] se encontrava numa situação política delicada” no período da ditadura civil-militar, momento em que

[...] os integrantes da resistência política investiram na realização de processos alternativos de comunicação, construindo uma imprensa própria e independente das firmas tradicionais, com a intenção de desenvolver a consciência política e criar uma resistência social às propostas e à metodologia desenvolvimentista dos militares.¹⁴⁴

Essas experiências da imprensa alternativa serviram como “base para a organização de uma teia composta de ações e produtos midiáticos que colocaria nas ruas a possibilidade de um outro país, mais solidário e cidadão”¹⁴⁵ e agora seria possível que os trabalhadores tivessem

[...] a possibilidade de construir a sua própria comunicação, o seu próprio discurso, além de buscar constituir um outro espaço de produção de mídias, importante na proposta de uma outra economia de comunicação e informação, embora muitas vezes tenha buscado como espelho os modelos da mídia tradicional.¹⁴⁶

Como mencionamos em nota anterior, não descartando as contribuições de alguns de seus argumentos, nos parece que os autores desconsideram experiências anteriores de comunicação dos trabalhadores, operárias, populares, já apontadas por outros debatedores. Assim, por exemplo, Nilo Sérgio Gomes aponta que “a imprensa anarcossindicalista [...] dominou o Brasil de 1880 a 1910”,¹⁴⁷ e pode ser considerada como operária ou proletária, mas não sindical. Já Vitto Giannotti considera que a imprensa sindical, que defendia os interesses dos operários, era desenvolvida no Brasil pelo menos desde o ano de 1879, no Recife, e posteriormente “no Rio de Janeiro e em

¹⁴² BENEVENUTO, Álvaro & CASTRO, Cosette. “A comunicação dos trabalhadores nos últimos 25 anos. Uma análise necessária”. *Redes.com – Revista de Estudos para el Desarrollo Social de la Comunicacion*, nº 2, 2005, p. 337.

¹⁴³ “[...] jornais de oposição como o *Pasquim*. Eram nanicos porque não faziam parte da ‘grande’ imprensa comercial e tinham dificuldades econômicas para sobreviver”. Idem. Nota dos autores.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 337-8.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 338.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ GOMES, Nilo Sérgio. “Breve história da imprensa sindical no Brasil” – *Cadernos de Comunicação – Série Estudos*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2005, p. 9.

São Paulo, sob a direção de intelectuais e operários anarcossindicalistas, muito antes da fundação do Partido Comunista em 1922”.¹⁴⁸ E que, além disso, no período entre 1880 e 1930, o número de jornais de tendência anarquista que circulavam pelo país era acima de quinhentos títulos. Constatam ainda que, com o nascimento do PCB, a imprensa sindical livre diminui gradativamente. Ademais, “até 1922, chegaram a circular no Brasil ‘quatro jornais anarquistas diários, em períodos diferentes’”.¹⁴⁹

A importância dos meios de comunicação e as finalidades a que serviam e servem se amplia se pensarmos em “um horizonte mais largo onde se percebe a mobilização dos sistemas de telecomunicações mundiais operando em favor da acumulação do capital”,¹⁵⁰ facilitando a concentração de meios de comunicação nas mãos de poucos proprietários e ampliando a parcela “de cidadãos excluídos dos processos econômicos, políticos e de acesso à informação. [...] a tecnologia só está disponível para aqueles que possuem recursos para adquirir equipamentos e periféricos que habilitam o acesso à rede”.¹⁵¹ Nesse quadro, segundo os autores mencionados, atualmente,

[...] a resposta da sociedade civil já não é a mesma dos anos 80/90, quando os sindicatos e movimentos populares tinham vida ativa e encontravam eco na sociedade. Agora são os movimentos sociais representados através de entidades civis como as organizações não-governamentais (ONG's) que buscam incluir esses cidadãos nas discussões que se referem à qualidade da vida, assim como no âmbito político e nos processos comunicacionais.¹⁵²

Já na década de 1980, “jornalistas que se aproximaram do movimento popular e sindical eram militantes de esquerda e/ou sindicalistas que não apenas ajudaram a elaborar boletins, panfletos [...] como fora para a porta das fábricas distribuí-los e ajudar nos movimentos grevistas”,¹⁵³ o que caracteriza o momento como o do jornalismo militante e engajado. Um novo momento é inaugurado “com a reconquista dos sindicatos e entidades populares” e, assim, com a contratação de jornalistas como assessores de imprensa ou de comunicação nesses ramos.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 9-10.

¹⁴⁹ Ibidem, p. 10.

¹⁵⁰ BENEVENUTO, Álvaro & CASTRO, Cosette. “A comunicação dos trabalhadores nos últimos 25 anos. Uma análise necessária”. *Redes.com – Revista de Estudios para el Desarrollo Social de la Comunicacion*, nº 2, 2005, p. 338. Essa reflexão é feita pelos autores “sob a ótica histórica de econômica de Hobsbawm”.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Ibidem, p. 339.

É nesse período que tanto a Central Única dos Trabalhadores (CUT), como sindicatos e ela filiados, passam a pensar e a discutir sobre comunicação para os trabalhadores. E no final dos anos 1980, os grandes sindicatos do país, como metalúrgicos, químicos, bancários, professores, entre outros, já possuíam uma estrutura de comunicação de fazer inveja a muitas cidades do interior.

Por exemplo, os bancários de São Paulo possuíam um jornal diário com tiragem de 200 mil exemplares, os químicos tinham uma revista semanal e a maior parte dos sindicatos nacionais publicava, ao menos, algum veículo semanal.¹⁵⁴

Uma das categorias que primeiramente se mobilizou contra a ditadura, até como decorrência de ter servido de “cobaia” durante o processo de reestruturação produtiva vinculado ao capital financeiro, rumo à oligopolização, foi a dos bancários. Durante suas lutas, os trabalhadores bancários utilizaram os mais diferentes meios de comunicação, não se atendo à imprensa escrita. As charges que circulavam entre eles, as imagens que souberam aproveitar com a finalidade de demonstrar o verdadeiro desmonte da categoria bancária e de denunciar as falácias das promessas dos banqueiros, também respaldadas na necessidade da modernização tecnológica dos serviços bancários, já foram objetos de estudos bastante aprofundados. Composto estratégias de lutas, os bancários produziram também vídeos, os quais se encontram no acervo da ABVP. No de 1992, pelo menos dois títulos ligados ao Sindicato dos Bancários de São Paulo estão referidos: *A arma do negócio* (1992), realizado pela TV dos Bancários (TVB) e *A imprensa no Sindicato dos Bancários de SP*, (1987).

A comunicação sindical foi, então, ganhando força, e, no início da década de “1990, a tiragem desses materiais impressos chegaria a 3 milhões mensais em todo país”.¹⁵⁵ Há certa ligação entre esse material e o impresso produzido pela ABVP, especificamente os boletins, aos quais escolhemos dar enfoque em nossa pesquisa, intitulados *Vídeo Popular* (exceto o primeiro número, intitulado *Vídeoclat*). Uma vez que traziam notícias, informações e debates sobre diversos movimentos em prol do vídeo de toda a América Latina, bem como informavam sobre as ações e divulgavam posicionamentos e ideias da entidade, servindo também como um meio de formação, os boletins podem ser considerados como parte da imprensa alternativa – não especificamente sindical, mas também se articulando a essa categoria – das décadas de 1980 e 1990. Divulgando as produções videográficas que consideravam populares,

¹⁵⁴ Idem.

¹⁵⁵ Idem.

também permitiam o conhecimento da situação em que viviam diversas camadas sociais, suas ideias, seu cotidiano, ou seja, divulgavam não só da forma impressa, mas em registro imagético, o que o cinema e principalmente a televisão não disseminavam, como já pontuamos algumas vezes.

Ao tratarem sobre a comunicação dos trabalhadores em Porto Alegre, RS, que teve papel especial no quadro nacional de comunicação alternativa, e considerando essa produção local como pioneira no país, produzindo vídeos – no início da década de 1980 – com condições técnicas mínimas, Benevenuto e Castro apontam que outros equipamentos foram sendo disponibilizados posteriormente para registro da história dos trabalhadores, por produtoras de vídeo emergentes, instituições sociais e até da igreja católica, surgindo grupos articulados em prol dessa forma de comunicação. Algumas dessas articulações são evidenciadas nos boletins que analisamos no capítulo III deste trabalho. Em meio ao ciclo de greves de meados dos anos 80, são criadas várias entidades de produção de vídeos, as quais, sem fins lucrativos, eram voltadas a auxiliar na luta dos trabalhadores. Luis Alberto Rodrigues, à época ex-militante do movimento de vídeo independente, diretor de cinema e um dos fundadores da ABVÍdeo — a Regional Sul da Associação Brasileira de Vídeo Popular, em entrevista concedida no ano de 2003, relembra que, no contexto,

[...] a classe trabalhadora assume definitivamente o papel de protagonista política no país. Havia um campo de documentação social muito extenso e nós nos jogamos aí, criando uma entidade civil, sem fins lucrativos, chamada NVD – Núcleo de Vídeo e Documentação –, que é mais ou menos na mesma época que surge uma *associação brasileira de vídeo, a ABVP – Associação Brasileira de Vídeo Popular* –, que reúne grupos semelhantes ao nosso em todo o país; grupos e entidades e instituições, como o CAMP [Centro de Assessoria Multiprofissional], a FASE, a TV Viva em Recife.¹⁵⁶

Conforme verificamos, há vídeos da FASE e da TV Viva no acervo da ABVP, dois grupos com os quais a entidade dialogava consideravelmente. *Batalha em Guararapes – I e II* (1984 e 1985, respectivamente) são produções da FASE, que abordam as lutas contras as ameaças de despejo no bairro carioca Jardim Guararapes. A primeira produção é uma história ficcional (classificada como documentário-ficção) e a segunda é desenvolvida em forma de reportagem-documentário, o que mostra que o

¹⁵⁶ RODRIGUES, Luis Alberto. Entrevista aos autores em 25 jul. 2003, *apud* ibidem, p. 341. Grifos nossos.

mesmo debate podia ser abordado em vídeo com a utilização de diversas linguagens. Já a TV Viva, criada em 1984, possui obras como *Achados e perdidos* (1988), na qual uma repórter percorre diversos locais do Recife (PE) para conhecer opiniões sobre a prática de relações sexuais antes do casamento e *A sangue frio* (1989), que aborda um debate sobre a atuação de grupos de extermínio, esquadrões da morte, na cidade. De sexualidade a violência, a TV Viva trabalhou com temáticas comuns ao povo, mas sem espaço na mídia tradicional.

Sobre os primeiros equipamentos de vídeo disponíveis aos trabalhadores para que registrassem suas próprias ações, Benevenuto e Castro retomam um apontamento essencial:

A primeira câmera de vídeo do movimento social brasileiro chegou ao Brasil através de Lula, então presidente do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, em 1982. Ela foi um presente que a Intersindical europeia ofereceu aos “novos” sindicalistas brasileiros, como forma de incentivar a reorganização das entidades, fortemente atreladas (e perseguidas) pelo governo militar.¹⁵⁷

O dado é mais uma evidência da relação entre o vídeo considerado contestador e o movimento sindical. Neste ponto, retomamos questões que debatíamos inicialmente, o quanto o universo formador da ABVP foi vigiado pela repressão institucional. Desde sua origem os agentes da repressão acompanharam os passos da comunicação popular e militante, como acompanharam as produções inspiradoras desse universo videográfico. Conforme já apontamos, a ABVP nasceu do CONCLAT. Um curso de capacitação em vídeo (especialmente para grupos atuantes junto aos movimentos populares) foi realizado em julho de 1983, “promovido pelo Núcleo de Estudos da Memória Popular do ABC, ligado ao Centro de Pós-Graduação do Instituto Metodista de Ensino Superior de São Bernardo do Campo”,¹⁵⁸ apresentando como tema central “O vídeo como instrumento de animação cultural e intervenção social”. Como consequência de suas reuniões, evidenciou-se “a necessidade de desenvolver um trabalho comum para colocar em prática algumas ideias discutidas pelos 13 grupos participantes.”¹⁵⁹ Assim, optou-se

¹⁵⁷ Ibidem, p. 347, nota 14.

¹⁵⁸ SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos – o vídeo popular no Brasil*. São Paulo, Summus, 1989, p. 64.

¹⁵⁹ Idem.

[...] pela organização de um projeto coletivo de documentação do Congresso das Classes Trabalhadores – CONCLAT – que iria se realizar no mês seguintes [...] no pavilhão da falida Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo, reunindo mais de cinco mil trabalhadores do campo e da cidade de todo o país.¹⁶⁰

O Congresso durou três dias e resultou na fundação da CUT, além de ter sido registrado pelo recém-formado coletivo Vídeoclat. Nessa conjuntura de articulação da classe trabalhadora está o embrião da futura Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (que depois viraria Associação Brasileira de Vídeo Popular, tirando as especificações e restrições implicadas nos termos “no movimento popular”). Porém, a articulação ABVP-classes trabalhadoras organizadas manteve-se por muitos anos, como já frisamos.

III.3 – Filmados e fichados: o cinema e o vídeo no acervo DEOPS

Produtores, diretores, distribuidores de vídeos e filmes voltados à crítica à conjuntura política, econômica, cultural e social e ao desenvolvimento da consciência de luta dos trabalhadores emergem no cenário nacional e ocupam sobremaneira os agentes do DEOPS encarregados da vigilância e do cerceamento à criatividade contestadora, particularmente essa vinculada àquilo que o Estado necessitava manter sob controle acirrado. Inúmeros registros sobre pessoas, grupos e lugares ligados ao cinema e ao vídeo compõem um acervo de centenas de fichas que expressam a suspeição a que foram submetidas as pessoas vinculadas a tais produções. Assim, por exemplo, uma das fichas (imagem 3) tem como alvo a “Distribuidora Comercial de Filmes ligada à Federação Paulista de Cine Clubes”, Dina Filmes. O destaque dado pelo agente da repressão redator da ficha é a temática dos filmes distribuídos, pois, são registrados nos documentos filmes sobre “Greve do ABC”, “O Movimento de Custo de Vida”, “As Greves do ano passado” [sem indicação do ano na ficha] e a “História do Movimento Operário Brasileiro”.

O filme *Braços cruzados, máquinas paradas* de Roberto Gervitz e Sergio Toledo (1979), que faz parte da gama de documentários sobre trabalhadores e greves realizadas a partir do final da década de 1970, também foi fichado (ver imagem 4). Mas

¹⁶⁰ Idem.

não se restringiam tais agentes ao registro dos títulos dos filmes que versavam sobre os trabalhadores/operários, e sua distribuição, e acompanhavam, igualmente, as atividades afetas às projeções para o público. Assim, por exemplo, a mesma ficha registrou uma projeção desse mesmo filme ocorrida em Joinville (SC). Outra ficha que merece destaque é a que retrata o Ciclo de Debate sobre o Cinema Político no Brasil, indicando, as datas em que a atividade foi realizada e os filmes exibidos, no Auditório da *Folha de São Paulo*, como é possível conferir na ficha da imagem 5.

Ao buscarmos na documentação disponibilizada online pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo os termos “Associação Brasileira de Vídeo Popular”, ou “Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular” ou mesmo “vídeo popular”, não encontramos fichas. Nas buscas que pudemos fazer no acervo físico, também não encontramos nenhuma ficha da associação, especificamente. Uma das entidades que fez parceira com a ABVP foi a Cinema Distribuição Independente, a CDI, que produziu um catálogo temático de vídeos junto com a ABVP em 1989, reunindo títulos da distribuidora CINEVÍDEO.

De acordo com informações do catálogo mencionado, a CDI foi “criada em 1979 por cineastas independentes”, e tinha “como meta *priori* a ocupação das telas com a produção nacional e terceiro mundista”. Contava com realizadores de todo o país, e na data de produção do catálogo possuía em seu acervo mais de quatrocentos títulos (em 16mm, 35 mm e vídeo). Além de ser uma “distribuidora alternativa, tornou-se um centro de formação, informação e reflexão sobre a produção independente”.¹⁶¹ Era ainda integrante da FELDAC (Federação das Distribuidoras da América Latina e Caribe), que contava com um acervo com cerca de 1.500 títulos e distribuidores de onze países. A ficha produzida pelo DEOPS cita seu endereço e demais informações. O endereço confere com o mesmo disponibilizado no catálogo CINEVÍDEO. No documento, a ABVP é mencionada:

Cinema Distribuição Independente – CDI
Rua Treze de Maio, 489, São Paulo – SP – CEP: 10327 – Tel: (011) 288-4694
Agosto/83 – Panfleto c/ uma relação de filmes sobre o movimento operário e a questão do trabalho, da entidade acima, criada e administrada por cineastas.
22.09.87 – Ref. recorte do Diário Popular, intitulado: "Movimentos Populares em Vídeo"; onde consta que a Associação Brasileira de

¹⁶¹ Catálogo *CINEVÍDEO*. Desenvolvido pela ABVP e pela CDI, 1989, p. 5.

Vídeo no Movimento Popular é sediada na mesma casa em que se encontra a nominada.

Os órgãos repressivos atuantes na ditadura civil-militar viam tais produções audiovisuais como ameaças a seu ideário, conforme já bastante enfatizado pela historiografia no que concerne à censura a outros meios de comunicação, particularmente o jornalístico. Os princípios que norteavam tal censura eram, conforme já conhecido, respaldados na Lei de Segurança Nacional (LSN) e qualquer discussão que desenvolvesse o censo crítico em qualquer esfera era considerada um atentado à ordem vigente, portanto, um perigo para a nação, o que justificava, na visão dos agentes, a repressão.¹⁶² Assim, por exemplo, declarações do cineasta francês Jean-Luc Godard, considerado um dos precursores do vídeo militante, mereceram um acompanhamento detalhado do(s) agente(s) oficial(is) que não se restringe(m) a citar supostas declarações do cineasta, mas elabora a descrição de um evento brasileiro que relaciona à sua ficha, bem como a atuação de um cineasta brasileiro, e tece comentários que expressam as ideias da citada LSN (ver imagem 6 – partes I a IV).

Na ficha, datada de 1º de fevereiro de 1974, cujas informações têm como procedência o Ministério da Aeronáutica, Godard é caracterizado como o criador do “cinema político ou a atualização do cinema como ‘arma política’”. Segundo afirma o agente, declarações do cineasta definiram que “a arma de fazer o cinema é uma ação intelectual engajada com objetivos revolucionários, os quais, na prática, só se realizam na violência” (não há informação sobre a fonte dessa colocação, onde foi feita, qual é sua procedência e outros dados). A descrição prossegue: “Em seus *filmes tudo visa à propaganda do comunismo através de mensagens subversivas, tais como mensagens justapostas, dissociação, sobrecarga sensorial, fragmentação, corte descontínuo* etc.” [grifos nossos]. Nota-se que o ideário repressivo via inseridas na estética fílmica questões ideológicas, podendo significar uma ameaça à ordem.

Também é apontada a suposta existência de uma “campanha difamatória” contra o Brasil, manifestada por filmes políticos como *Estado de Sítio*¹⁶³ e *Sacco e Vanzetti*,¹⁶⁴ o que fez com que as embaixadas brasileiras na França e na Itália fossem alertadas pelo

¹⁶² Nesse sentido, ver, entre muitos outros, o trabalho de Maria Helena Moreira Alves, *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, quarta edição, Bauru: Edusc, 2005.

¹⁶³ Há um filme com esse nome, de 1972, dirigido pelo grego (naturalizado francês) Constantin Costa-Gravas.

¹⁶⁴ Dirigido pelo cineasta italiano Giuliano Montaldo, e datado de 1972.

Itamaraty, Ministério das Relações Exteriores, para que pressionassem as autoridades responsáveis pelas censuras nesses países a fim de proibirem a projeção das produções mencionadas, o que, segundo descrito na ficha, não foi realizado. Assim, fica ainda mais delicado pensar em questões relacionadas à repressão da comunicação apenas a nível nacional no contexto, uma vez que os pedidos de censura expandiam-se para além do próprio Brasil. O “modo de fazer godardiano” volta a ser foco na descrição, dessa vez tecendo um paralelo com o cineasta brasileiro Glauber Rocha: “No Brasil, o cineasta Glauber Rocha é citado como o principal utilizador das técnicas de Jean-Luc Godard: segundo os críticos franceses “Glauber é hábil em exercer a técnica godardiana, com rara capacidade profissional”.

Também são mencionadas colocações de Rocha sobre cinema de vanguarda, função do filme como luta social e demais reflexões do cineasta. É registrado, ainda, o evento que comemorou o primeiro aniversário do Cine Clube Glauber Rocha, em agosto de 1973. Em tom de alerta, a ficha traz:

A partir da década de 60, está aumentando o número de seguidores de Godard ou do Cinema Político, buscando dilacerar os princípios éticos do povo e, mais ainda, desmoralizar os governos democráticos, promovendo a subversão e o comunismo. O filme político, através de técnicas minuciosamente estudadas, tem como fim precípua influenciar a opinião pública, destruindo psicologicamente o espectador. Glauber Rocha e seus seguidores no Brasil querem implantar o cinema político, para com isso enganar o povo e levá-lo à agitação, à desordem política e à revolução.

Pode-se refletir, a partir da fonte, o quão ameaçador era o cinema “político” para a manutenção da ordem imposta, e o quão significativos são os filmes na formação política da sociedade. Não por acaso os órgãos repressores controlavam todas as esferas da vida cultural e artística dos civis. Godard, para o DEOPS, era a “cabeça” do cinema político internacional, enquanto Glauber era líder do movimento no Brasil. Nos documentos disponibilizados para pesquisa, não há fichas específicas de Glauber Rocha.

Um dos fundadores da ABVP, Luiz Fernando Santoro, já mencionado diversas vezes em nosso trabalho, também foi vigiado e fichado (imagem 7). Sua ficha contém informações de atividades das quais participou e supostamente participaria em 1983 e 1989, relacionadas à comunicação popular – conforme consta, ele era um dos coordenadores da TV dos Trabalhadores, o que, de fato, ocorreu. Muitas fichas eram

atualizadas com o passar do tempo, às vezes anos, como mostra o documento sobre Santoro. O que salta aos nossos olhos, sobretudo, é a data da última atualização de sua ficha, 1989. Tem-se o conhecimento geral de que o DOPS foi extinto em 1983, e, após o seu findar, “seu arquivo ficou sob a guarda da Polícia Federal até o final do ano de 1992.”¹⁶⁵ A ficha de Santoro é um dos indícios que apontam para o funcionamento da vigilância nos moldes do DOPS mesmo após o órgão ter sido declarado findado.

Encontramos outras fichas relacionadas ao universo que analisamos, como a do cineasta – com produções no acervo da ABVP – e escritor Renato Tapajós, fichado mais de uma vez por “subversão” e outras condutas indesejadas pela ditadura; de cineastas do chamado Ciclo Operário, como João Batista de Andrade, Roberto Gervitz, Sérgio de Toledo Segall (os dois últimos diretores do filme *Braços cruzados, máquinas paradas*, de 1979, também fichado – lembrando que não só pessoas ou grupos eram fichados pelo DOPS, mas situações, produções intelectuais, políticas e culturais, acontecimentos e demais categorias). Há uma ficha com poucas informações cujo nominado é Leon Hirszman Neville d’Almeida, mas trata-se do nome de dois diretores diferentes (Leon Hirszman e Neville d’Almeida), e seu conteúdo trata de um só sujeito: “Faz parte da editora Obore, setor editorial”, o que nos indica que em alguns casos o DOPS manipulava informações, ou recebia informações incorretas e as inseria nos documentos, apresentando falhas na produção de suas informações. Consultando o acervo em questão, é possível encontrar outras fichas com conteúdos afins, como as de sindicatos de profissionais da indústria cinematográfica.¹⁶⁶

Focamos, neste capítulo, no cinema e no vídeo, mas sabemos que a análise da televisão também essencial na compreensão da conjuntura midiática da qual fazia parte a ABVP, sendo essa abordagem importante para compreendermos as particularidades da ABVP e sua função social. No acervo DEOPS, há diversas fichas com conteúdos concernentes à televisão – não necessariamente a experiências televisivas militantes, populares e alternativas –, como o caso da Associação Brasileira de Comunicação de Rádio e Televisão (ABERT), Rede Televisão OM (com informações datadas de 1992), Rádio e Televisão Cultura, Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) – trazendo

¹⁶⁵ Informações retiradas da página Fundo DEOPS, no site do APESP. Disponível em <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/permanente/deops.php>>, acesso em jul. 2014.

¹⁶⁶ Ver a relação no site do Arquivo Público do Estado de São Paulo, especificamente no link Memória Pública – Memória Política e resistência. Link direto para a página de pesquisa: <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica/pesquisa.php>> acesso em jun. 2014.

informações de variados anos, inclusive os de 1993 e 1994. As últimas datas também se destacam para nós, porque

Após a extinção do DEOPS, seu arquivo ficou sob a guarda da Polícia Federal até o final do ano de 1992. O decreto nº 34.126, de 19 de novembro de 1991, constituiu uma Comissão Especial com a finalidade de coordenar a destinação desses documentos. A comissão deliberou passar o acervo à guarda do Arquivo Público do Estado de São Paulo, o que aconteceu em 1992 [...].¹⁶⁷

Além destas, há fichas relacionadas à Televisão Bandeirantes, Televisão Interativa (informando que estava sendo inaugurada em Diadema a TV de Rua, em 1994), de algumas associações nacionais e internacionais de rádio e televisão, como a Associação Católica, outras trazendo nomes “Censura à Rádio e Televisão”, e demais. São cerca de 120 fichas relacionadas ao termo “televisão.

Ao mesmo tempo em que o DOPS produzia documentos minuciosos, ricos em detalhes e com informações condizentes à realidade, o que é possível constatar no confronto de informações constantes nas fichas do órgão com documentos produzidos pelos próprios nominados e demais documentos, descrevia dados incorretos, modificando, inclusive, nomes de fichados (como o caso dos cineastas Leon Hirszman e Neville d’Almeida, fichados como uma só pessoa, como mencionamos). Apresentavam também informações confusas, como os dados da ficha de Jean-Luc Godard. Porém, seus agentes realizavam com eficiência o serviço de vigilância, estando inseridos no cerne da organização das classes trabalhadoras, como o caso da CONCLAT de 1981, assim como a par de eventos menores, voltados a um público restrito, sempre informados até dos passos mais sutis de várias esferas sociais, sobretudo as mais focadas pelo controle institucional. Mas tal controle constante não inibiu o interesse das camadas populares, dos sindicalistas, dos intelectuais, dos artistas, no que havia de novo em termos de técnica, e até de ideias, para ser utilizado em suas lutas quotidianas. Em suma, as manifestações humanas em suas diversificadas condições podem ganhar tons específicos relacionados aos contextos aos quais estão entremeados, mas não deixam de existir. Contrariamente, são capazes de ganhar força quando cerceadas.

¹⁶⁷ *Fundo DEOPS* – Arquivo Público do Estado de São Paulo. Disponível em <<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/permanente/deops.php>>, acesso em out. 2014.

Capítulo III - Vídeo no papel: conexões do universo do audiovisual popular nos boletins *Vídeoclat* e *Vídeo Popular*

“Esperamos que este boletim, associado à contínua correspondência entre realizadores do Brasil e de toda a América Latina permita a melhor prática educativa entre todos nós e a inserção do vídeo na ação cultural transformadora.”¹⁶⁸

III.1 – Agregando ações e produções: considerações sobre os periódicos da ABVP

Abrimos este capítulo pontuando que ele é formado, em sua maior parte, por análises documentais, de fontes especificamente textuais. Como no estudo da Associação Brasileira de Vídeo Popular por meio de suas fontes e da bibliografia produzida sobre a entidade é possível perceber a importância da documentação textual em sua trajetória, sobretudo os boletins, que por décadas sistematizaram informações sobre o universo videográfico popular não só brasileiro, mas latino-americano, dedicamos inteiramente um capítulo de nosso trabalho a essa produção periódica, cujos apontamentos nela presentes nos concederam o entendimento da ABVP por uma visão mais ampla. Ao debater a relação entre vídeo e movimentos sociais tanto na década de 1980, quando essa articulação surgiu no Brasil, quanto no início do século XXI, Santoro (2010) salienta a produção textual produzida no contexto, quando afirma que os movimentos em prol do vídeo popular: “Geraram também um número considerável de material escrito, que teve ampla divulgação na época, levando os novos realizadores que atuavam nessa área a se integrar ao movimento”.¹⁶⁹

Observa-se, então, a existência de duas formas básicas de comunicação utilizadas pela associação tratada e demais produtores de vídeos populares e grupos e sujeitos inseridos neste universo: uma é a produção das imagens em movimento, dos vídeos, a produção audiovisual propriamente dita, mas também ganha relevância a preocupação que esses grupos e sujeitos demonstravam ter em registrar na forma escrita as suas intencionalidades. Não obstante toda a modernidade técnica e de linguagem

¹⁶⁸ “I Encontro de Grupos de Vídeo Popular – SBC. O encontro de vídeo”, em *Vídeo Popular*, nº 02, ano I, novembro-1984, p. 05.

¹⁶⁹ SANTORO, Luiz Fernando, “Vídeo e movimentos sociais – 25 anos depois”, em *Audiovisual comunitário e educação: histórias, processos e produtos*. Belo Horizonte, Autêntica, 2010, p. 48.

disponível à época, surpreende a densidade da produção impressa que ficou registrada em forma de boletim, mostrando que utilizar esse meio para o registro de suas ideias e ações ainda tinha relevância.

Outrossim, nota-se que os boletins impressos intentaram reunir a produção audiovisual popular que antes de 1984 – data da impressão da primeira edição – encontrava-se dispersa, descentralizada e como uma atividade isolada, articulada em pequenos grupos locais, além de ser menos divulgada. O boletim, forma tradicional de comunicação, mostrou ter sido veículo capaz de agregar os produtores de vídeos e superar essa dispersão e os impasses inicialmente detectados neste movimento. Portanto, a produção do boletim vai além do conservadorismo aparente da sua forma, dado que foi também a partir dele que ocorreu a articulação da produção audiovisual popular e seu posterior fortalecimento.

Com a análise desta produção periódica e as evidências postas em seu conteúdo, intentamos compreender qual foi a função social que os boletins produzidos por movimentos em prol do vídeo popular e pela Associação Brasileira de Vídeo Popular, durante as décadas de 1980, cumpriram no contexto do qual faziam parte, sendo essenciais para o entendimento da função social da própria associação. A ABVP atuou de 1984 a 2002, com fins de produção, difusão e capacitação em vídeo, junto a movimentos sociais, populares e produtores independentes, como assim definiu em diversos documentos textuais.¹⁷⁰ O intuito de incentivar e sistematizar essa produção foi, além de divulgar ideias dos movimentos e sujeitos relacionados à entidade, promover a formação e conscientização social, política e cultural deles. Os periódicos foram produzidos de 1984 a 2002, sendo ao todo trinta edições. Utilizaremos, centralmente, os boletins de nº 01 até a edição nº 11, mas demais edições serão mencionadas em nossa análise a fim de darmos continuidade a determinadas explicações, quando necessário.

Para compreendermos um pouco mais da lógica interna dos boletins com os quais trabalhamos, faz-se necessário que analisemos, primordialmente, alguns de seus dados. O primeiro boletim editado foi intitulado *Vídeoclat*, em agosto de 1984, com subtítulo “Vídeo nos movimentos populares”, e seu nome tem ligação com o

¹⁷⁰ Como nas apresentações dos catálogos de vídeos datados de 1989 e 1992, produzidos pela CINEVÍDEO e pela ABVP, respectivamente.

CONCLAT,¹⁷¹ evento que foi documentado por diversos grupos de produção audiovisual (vídeo e cinema), que formaram o coletivo Vídeoclat, que deu nome ao boletim, posteriormente. Essa edição de abertura teve como editor Luiz Fernando Santoro, alguns colaboradores, como Regina Festa e Luiz Henrique Fernando Prado, sendo elaborado e impresso em gráficas do Instituto Metodista de Ensino Superior, no ABC Paulista — mostrando sua articulação tanto com esta localidade quanto com o meio acadêmico, até então — e teve tiragem de 1.500 exemplares. Foi produzido pelo Núcleo de Memória Popular do ABC, do Instituto Metodista, com a colaboração de estudantes do curso de Comunicação Social da instituição.

Além de tencionar informar sobre o que acontecia no universo do vídeo popular, a edição de boletins visava “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”.¹⁷² A importância do último elemento citado, a capacitação técnica, em todos os passos dados pela Associação Brasileira de Vídeo Popular — mesmo antes de sua existência concreta — se faz presente desde as primeiras mensagens divulgadas nos boletins, sendo esta uma das categorias mais relevantes no conjunto dos periódicos no período o qual abordamos.

Ainda sobre os títulos das publicações, capazes de indicar que rumos tomavam os grupos de vídeo popular pré e pós-fundação da associação, o boletim nº 02, já intitulado *Vídeo Popular*, com subtítulo “Vídeo no movimento popular”, traz logo em sua capa uma nota explicativa sobre a mudança no nome da produção:

[...] na busca constante de manter-se acima de quaisquer diferenças políticas entre os grupos participantes [do movimento em vídeo popular no Brasil], decidiu-se eliminar o termo “CLAT”, uma vez que para muitos ocorria uma identificação com determinados setores do movimento sindical e latino-americano.¹⁷³

Ou seja, aparentemente a intenção era conferir certa “abertura” ao que os grupos editores desse boletim entendiam por movimento popular, desvencilhando-o de um viés voltado somente às classes trabalhadoras organizadas. Ao mesmo tempo, o subtítulo, agora tratando “movimento popular” no singular, diferentemente da primeira edição,

¹⁷¹ Congresso das Classes Trabalhadoras, ocorrido em agosto de 1983. Não se trata da Conferência Nacional da Classe Trabalhadora, realizada anteriormente, em agosto de 1981, também com sigla CONCLAT.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ *Vídeo Popular* – Vídeo no movimento popular, nº 02, ano I, nov. 1984, p. 01.

onde consta “movimentos populares”, denota certo estreitamento nesse sentido. O “movimento popular” era, então, considerado único, homogêneo e sem contradições internas? Deixou de ser [escrito no] plural e as intenções então seriam, a partir de então, unificá-lo? A partir da segunda edição, os grupos em questão contaram com o apoio da OCIC-Brasil (Organização Católica Internacional de Cinema), conferindo mais um aspecto em seu delineamento, a ligação com setores religiosos progressistas. Sobre a OCIC, fundada em maio de 1984 e que também sistematizou suas informações em forma de boletim — a propósito, o formato do periódico é bastante próximo ao formato dos primeiros periódicos da ABVP, como citamos em capítulo anterior —, pretendia se organizar a fim de auxiliar no desenvolvimento do cinema e de produções audiovisuais como instrumentos de cultura e comunicação, além de utilizar produções do gênero na evangelização, entendida como “uma proposta libertadora de situações de injustiça, de opressão, de exploração do homem pelo homem”.¹⁷⁴

Regressando ao *Vídeo Popular*, o segundo número do periódico foi editado por Luiz Fernando Santoro e teve tiragem de 1.500 exemplares, como o primeiro. Os endereços indicados para o envio de correspondências que tratavam sobre o boletim eram as localidades da própria OCIC e do Núcleo de Memória Popular do ABC. Iam sendo postas, até aquele momento, as ligações desenvolvidas antes do surgimento da Associação Brasileira de Vídeo Popular entre grupos de comunicação popular e alas da igreja católica, o que era comum no contexto analisado, como, por exemplo, os casos de associações de bairro e clubes de mães, também envolvidos com grupos progressistas da igreja a partir dos anos 70.¹⁷⁵

A OCIC também apoiou a terceira edição do boletim, assim como ainda estão presentes no expediente deste número o Núcleo de Memória Popular do ABC, Luiz Fernando Santoro, Regina Festa e Josué G. Canda (participantes do expediente das duas primeiras edições, sendo Canda diagramador). A tiragem desta edição não é mencionada como no caso da quarta edição, que teve sua tiragem aumentada para 2.000 exemplares, portanto, até este momento, o que se tem é um número crescente nesse quesito, que decresce novamente em edições posteriores, nunca sendo homogêneo. O

¹⁷⁴ “Acima de tudo, é preciso comunicar-se”. *Boletim da OCIC* – ano I, nº 0, outubro-1984, p. 01. Para mais informações sobre a organização, ver a edição mencionada do periódico, disponível no acervo online do Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV), <<http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/POCICSP101984000.pdf>>

¹⁷⁵ Sobre a questão da articulação entre os clubes de mães e a igreja, por exemplo, ver o capítulo IV, “Movimentos sociais” da obra de Eder Sader, *Quando novos personagens entram em cena – Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-80)*, São Paulo, Paz e Terra, 1988.

boletim nº 11, o último de nosso recorte, foi publicado com 1.500 exemplares, a mesma quantidade da primeira edição, *Vídeoclat*.

No intuito de demonstrar a homogeneidade dos boletins em determinados pontos, prosseguimos trazendo dados da edição nº 04, de setembro de 1985, que volta a ter ligação com o universo acadêmico, tendo como apoiadores o Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CJE) e a Coordenadoria de Atividades Culturais da USP (CODAC). O editor permanecia sendo Santoro, doutorando e professor na mesma universidade à época.¹⁷⁶ Na quinta edição, lançada em junho de 1986, quase um ano após a anterior, o CJE continua apoiando o boletim, assim como a Fundação Ford passa a fazê-lo.¹⁷⁷ De editor, Santoro passa a colaborador e a editoria fica a cargo de Lina Cristiane de Albuquerque. Além das mudanças na equipe editorial e de apoiadores, é relevante notar que em termos de periodicidade o boletim também não apresentava uniformidade, o que é comum em publicações da imprensa alternativa, geralmente por falta de verbas, o que pode ocasionar problemas Iná elaboração das produções.

A sexta e sétima edições da produção periódica têm editoria de Nanci Barbosa, anteriormente colaboradora, e permanecem com o apoio da Fundação Ford. O número 07 também conta com o apoio da TVB – TV dos Bancários — departamento de Vídeo dos Bancários. Nele, a ligação mais estreita com as classes trabalhadoras é retomada. A partir da sexta edição, a ficha do expediente passa a vir mais elaborada em relação às edições anteriores, indicando também os responsáveis por etapas de produção editorial como Composição e Fotomecânica (técnica de impressão na qual utiliza-se a fotografia), demonstrando, com informações mais detalhadas, certo “requinte” na produção do boletim. Nestes números também são indicados os membros da diretoria da associação, estando Santoro, Barbosa – supracitados –, Mario Galuzzi Jr., Ary Filler e Márcio Alexandre Ferreira compondo-a nos tempos em que eram lançadas as duas edições em questão.

Aumentou para 3.000 o número de exemplares do oitavo boletim, impresso no Sindicato dos Bancários de São Paulo e tendo, ainda, o apoio da TV dos Bancários e da Fundação Ford. Já o *Vídeo Popular* nº 9 não apresenta nenhum grupo específico ou

¹⁷⁶ Informações retiradas do Currículo Lattes de Santoro, em fev. 2015.

¹⁷⁷ A Fundação Ford é uma entidade privada estadunidense que subsidia, no mundo todo, ações que considera inovadoras. Sua postura é considerada assistencialista e alvo de diversas críticas. Não aprofundaremos aqui a relação entre a ABVP e o órgão.

mesmo sindicato como apoiador. Nessa edição, de janeiro, fevereiro e março de 1989, o nome de Santoro já não consta na Diretoria, formada por outros sujeitos. A décima edição traz mudanças no subtítulo, que surge pela primeira vez como “Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular”, antes, por algumas edições, constando como “Boletim da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular”, não apresentando mais, portanto, os termos “no movimento”, como citamos. O visual diferenciado em relação às edições anteriores aparece na décima primeira edição, de abril, maio e junho de 1989, sendo esta a única do conjunto de todos os periódicos editados intitulada *Boletim da ABVP*. O foco da nossa análise vai até essa edição, mas como também mencionaremos na presente análise edições posteriores, é relevante pontuar que o nome *Vídeo Popular* volta a ser utilizado a partir da décima segunda edição.

Voltando ao cotejo da diferenciação na aparência dos boletins, sobretudo na estética das primeiras páginas, contava-se, até a nona edição, com páginas iniciais que já traziam colunas com textos, intercaladas com imagens, ilustrações, fotografias. A décima edição traz na capa apenas a chamada sobre o V Encontro Nacional da ABVP, apresentando diversas imagens fotográficas do evento — como é possível verificar na **imagem 1** (em anexo referente ao capítulo III) — e a décima primeira edição traz algumas chamadas de notícias e debates postos sobre uma imagem artística (**imagem 2**), a mesma imagem que consta na capa do catálogo CINEVÍDEO, edição que apresenta pela primeira vez o logo da entidade que seria utilizado até a última edição publicada, a trigésima. Ou seja, o recuso imagético introduzia o conteúdo textual da parte interna dos periódicos. Os boletins seguiram com a modernização da sua forma, aprimorando-se a cada edição, e notamos em seu conjunto, portanto, a diferença na forma — não somente no conteúdo — dos boletins publicados. Podemos perceber, na **imagem 3**, capa da primeira edição, as diferenças entre a quinta edição, por exemplo (**imagem 4**), a décima e décima primeira, já referidas. Em todas essas produções, também é possível notar pontos em comum em relação à identidade visual da publicação.

Os primeiros boletins traziam poucos, ou mesmo nenhum, artigos ou colunas assinados, apenas o nome do editor e dos colaboradores de cada edição. Mas em sua análise já é possível compreender que temáticas eram importantes para a associação durante sua trajetória, que pautas faziam parte de suas lutas e, sobretudo, que produções audiovisuais eram consideradas populares pela entidade. O caso específico da edição nº 01 já nos fornece muitos indícios capazes de tentarmos responder a essas questões,

como a primeira coluna, sobre a 1ª Mostra Brasileira de Vídeo Militante que foi censurada pela Polícia Federal. A partir das informações postas neste texto chegamos à relação entre os órgãos estatais repressores e a produção audiovisual considerada ameaçadora da ordem, devendo ser vigiada, como trabalhamos no Capítulo II deste trabalho.

A primeira edição também traz uma coluna sobre movimentos populares em prol do audiovisual em outros países da América Latina, um artigo sobre dicas técnicas para a produção de vídeos — duas categorias que estão presentes em diversas outras edições e entre as principais pautas de luta da ABVP — a programação de alguns eventos na área, bem como eventos de comunicação que seriam realizados em universidades (evidência que demonstra que o era considerado popular para a associação e seus movimentos antecessores não deixava de ter certo também viés acadêmico), comentários de vídeos e demais conteúdos ligados à produção audiovisual tida como popular. Aqui, tratamos de forma mais abrangente, “audiovisual” porque o boletim não aborda somente questões ligadas especificamente ao vídeo, mas também à televisão — como fará em relação ao cinema, por exemplo, em outras situações. A articulação cinema-vídeo-televisão é posta em toda a trajetória da ABVP.

Já no quinto número (1986), por exemplo, após tanto o boletim quanto a própria ABVP passarem por mudanças, a capa trata sobre algo que aparenta ter auxiliado na unificação do movimento de vídeo popular, o II Encontro de Vídeo no Movimento Popular, ocorrido na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em março do ano em que a edição foi lançada, demonstrando o avanço das ações da entidade. Neste boletim, as sessões “Atualidades”, que em alguns números anteriores aparecia em forma de colunas que tratavam sobre a América Latina, aborda assuntos como televisões de bairro brasileiras, e o uso do vídeo por indígenas. Porém, não deixam de ser mencionados, na edição, acontecimentos sobre vídeo popular em outros países latino-americanos.

Em sua décima edição, o periódico apresenta com textos mais densos e debates mais aprofundados, como o que consta em uma coluna sobre a democratização da própria entidade, que apresentava problemas políticos internos também explanados no boletim, pautas que faziam parte da gama de assuntos que a associação tinha a intenção de divulgar. Muitos dos problemas internos da entidade foram expostos em diversas

edições dos boletins, denotando certa acessibilidade do leitor às tensões internas da associação.

Mesmo com certa heterogeneidade presente ao longo de seu curso — aspecto comum de produções humanas, é importante ressaltar —, o boletim apresentou, durante toda sua trajetória, determinados pontos em comum, como a abordagem de certas pautas constantemente presentes em suas colunas, que entendemos enquanto categorias que definiam seu discurso, em um processo de construção, desconstrução e reconstrução, bem como de modificações, mesmo que sutis, de seus posicionamentos. Ademais, a produção do boletim parece acompanhar o desenvolvimento tecnológico do contexto no qual estava inserida, o que fica evidente em seu arranjo estético.

O uso do periódico como expressão das demandas populares e seus meios de luta tinha o intuito de contribuir para o desenvolvimento da consciência política sobre os acontecimentos em curso, ainda vinculados às ditaduras que assolavam vários países da América Latina. Assim, uma das perguntas que fazemos é: quais foram os valores transmitidos por estes boletins, cujo intuito era contribuir para a formação e a valorização de uma consciência crítica de seus leitores? Um desses fatores é a integração latino-americana, que abordaremos no próximo tópico.

III.2 - Filmando lá e cá: integração latino-americana como intenção e ação

Desde a primeira edição dos boletins, o *Vídeoclat*, desenvolvido quando a Associação Brasileira de Vídeo Popular ainda não havia sido fundada — sendo então os três primeiros números dos boletins produzidos para representar as ideias de vários grupos e sujeitos, não da entidade — há a preocupação recorrente em estabelecer um diálogo com a produção de vídeo popular e as lutas pela comunicação popular latino-americana, isto é, desenvolver um intercâmbio entre países que viviam momentos políticos semelhantes e lidavam com as mesmas questões relacionadas à comunicação e seus espaços.

As colunas divulgadas com a temática América Latina são compostas por notícias diversas, mas todas vinculadas à área de comunicação. A primeira delas, que

aparece também em outras edições dos boletins, possui o título *AtuALidades*.¹⁷⁸ Conforme descrevem os editores, a coluna tinha por objetivo articular as lutas brasileiras pela comunicação popular à conjuntura latino-americana, visando ao desenvolvimento de uma consciência sobre as formas de lutas que ocorriam nos países vizinhos, além de informar os leitores sobre tais lutas. As colunas,¹⁷⁹ como mencionamos, trazem conteúdos relacionados à comunicação popular, mais especificamente a praticada no universo videográfico. O subtítulo da coluna na primeira edição indica: “Aqui, você vai conhecer outras experiências de vídeo fora do Brasil”, que sintetiza de forma evidente uma das finalidades da presença deste conteúdo na produção periódica.

Notando a preocupação dos boletins em estabelecer o intercâmbio na região, e associando-se essa evidência com as circunstâncias da época, pode-se considerar que veicular informações sobre a produção audiovisual popular latino-americana nos mostra indícios de que um dos aspectos da militância da associação era a crítica às ditaduras e aos governos autoritários vigentes em países do continente, à semelhança do que ocorreu no Brasil.

O conjunto dos boletins não é homogêneo, como pontuamos, portanto, nem todos trazem notícias ligadas a demais países da América Latina, e quando as trazem não o fazem sempre por meio de uma coluna específica, padrozinada, apresentada sempre da mesma forma, com o mesmo título e/ou formato, ou tratando sobre o(s) mesmo(s) país(es). Nesse sentido, as notícias e informações são bastante diversificadas, dentro de uma gama mais ampla de abordagens de temas sobre o universo dos vídeos populares.

A produção de vídeo popular na América Latina na década de 1980 foi iniciada a partir do Cinema Novo, gênero internacional¹⁸⁰ criado na década de 1960, com propostas estéticas e políticas “revolucionárias”, sendo não “apenas um conjunto de filmes; ao contrário, um espaço permanente para debates, manifestos, projetos, teorias e lutas”.¹⁸¹ O Cinema Novo latino-americano “trazia assim perspectivas inéditas,

¹⁷⁸ As letras “a” e “l” do centro da palavra estão propositalmente em destaque na arte do título.

¹⁷⁹ Que não possuem títulos iguais em todos os boletins. Cada coluna recebe um título em cada edição, repetindo somente em alguns casos.

¹⁸⁰ Classificamos dessa forma, pois o movimento de fato se desenvolveu em muitos países da América Latina consecutivamente.

¹⁸¹ SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos – O vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989, p. 83.

sobretudo de relacionamento e uso por instituições populares na procura de um circuito de informação próprio”.¹⁸² Ainda assim,

[...] chegou à década de 70 enfraquecido em sua ação e penetração, submerso nas dificuldades de financiamento das produções, na intensa repressão política das ditaduras latino-americanas, em um isolamento pela ausência de cooperação quase que absoluta, confundindo sua sobrevivência enquanto movimento com a sobrevivência pessoal dos realizadores. Um cinema que nunca teve forças para enfrentar a concorrência das distribuidoras de filmes transnacionais, que impuseram as regras de exibição por todo o continente [...]. Em meio a essa crise, que é exacerbada em meados dessa década, explode o vídeo na América Latina, com um compromisso direto com as lutas populares [...].¹⁸³

O momento era, então, propício para o surgimento de outras formas de representação das classes populares. Foram exatamente essas dificuldades econômicas, a presença da censura, a dificuldade de comunicação entre os diferentes produtores no interior de um mesmo país, ainda mais quando se tratava de integração com outras localidades, além da desleal concorrência decorrente da entrada massiva da filmografia internacional, particularmente a estadunidense, que impulsionaram os produtores de vídeo envolvidos nessa empreitada. Um documento redigido por videastas¹⁸⁴ presentes no Festival Internacional do Novo Cine Latino-Americano de 1987, aponta intuitos do uso do vídeo:

É através do vídeo, e de seus modos de uso por organizações não governamentais de caráter social, comunitário, sindical, cooperativo, político, cultural ou religioso, onde se percebe uma maior tentativa de utilização democrática e participante da comunicação audiovisual. Boa parte da história recente dos nossos povos está sendo registrada em vídeo, em lugar dos tradicionais meios audiovisuais.¹⁸⁵

A preocupação em divulgar notícias sobre a produção videográfica em outros países destaca com frequência o caráter popular dos boletins e dos grupos e ações que neles apareciam. A edição nº 01, de agosto de 1984, traz pela primeira vez a coluna *AtuALidades*, anteriormente citada, subdividida em dois artigos: O primeiro,

¹⁸² Idem, p. 84.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Produtores de vídeos, como classifica a ABVP.

¹⁸⁵ *A Veinte Años de Vinã Del Mar. Por El vídeo y la televisión latino-americanos*. Havana, 1987, p. 01. Documento final dos videastas presentes ao IX Festival do Novo Cine Latino-Americano. In: SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos – O vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Summus, 1989, p. 85.

“Venezuela: o vídeo no resgate da cultura popular”¹⁸⁶ trata sobre o grupo *El Ombligo de La Pastora*, de Caracas, que realizou “um trabalho de animação popular utilizando o vídeo e o super 8”¹⁸⁷ diante da “necessidade de organizar a comunidade em função de seus interesses, de realizar atividades culturais e de resgatar os ambientes naturais”.¹⁸⁸ O grupo também preparava um noticiário com a pretensão de registrar “as iniciativas locais para submetê-la [a animação] a discussão popular em assembleia comunitária, como se fosse uma ‘ata visual’”, ou seja, um documento formal, oficial. Há uma declaração — de procedência não identificada — que exprime as intenções desta experiência: buscava-se “recuperar a imagem (e a formação da consciência sobre a situação em que se vive, além de resgatar valores culturais e promover a recuperação da memória etc.), convertendo os espaços populares em centros dinâmicos de produção cultural”, de forma que estas atividades ajudavam, outrossim, a “recuperar os momentos de lazer e assim competir com a televisão justamente nos horários em que se faz necessária a presença da comunidade para determinadas decisões”. A substituição da prática de assistir à televisão por atividades comunitárias coloca-se como uma das finalidades desse conjunto de ações, na tentativa de resgatar a cultura popular do grupo. O popular, aqui, então é demonstrado como comunitário, participativo e um processo de valorização da consciência e de uma cultura autêntica, em contraponto aos hábitos importados de outras culturas, que isolavam os sujeitos de atividades coletivas.

A coluna nos revela, posteriormente, que o grupo em questão estava trabalhando para criar salas populares (que também poderiam ser calçadas, praças e ruas) para a produção cultural: “essas salas populares se convertem em novos espaços conquistados para a discussão, a conversa e a formação da consciência, recuperação da memória, da identidade, enfim, convertem-se espaços de trabalho e diversão”,¹⁸⁹ que além de significarem a recriação do espaço urbano, a ocupação do espaço público, favoreceriam a troca entre a comunidade e beneficiariam a comunicação e a participação, sendo que a própria comunidade definiria os modos de uso, a linguagem, o conteúdo e a temática dos vídeos produzidos. Nisso, temos mais evidências dos sentidos do “popular”: participação ativa na produção dos vídeos.

¹⁸⁶ A procedência da coluna, autoria, está colocada como Vídeo Alternativo, ILET. Não encontramos informações adicionais sobre ela.

¹⁸⁷ Super 8 é um formato de hospedagem audiovisual surgido na década de 1960. Por questões de custo, praticidade, mobilidade e outras características, foi “substituído” pelo VHS.

¹⁸⁸ Boletim *Vídeo CLAT*. Ano I, nº 01, ago.- 1984, p. 02.

¹⁸⁹ Idem.

O que destacamos revela as preocupações dos idealizadores de tais propostas em despertar no público-alvo a percepção de suas condições de vida, desenvolver valores culturais e promover a recuperação de sua memória. Estes objetivos deveriam ser perseguidos não apenas na atitude, de certa forma, passiva ao assistir os vídeos, mas também por meio de debates e discussões, entremeados de atividades de lazer que promovessem a integração da comunidade. Deduz-se que na percepção do grupo *El Ombligo de La Pastora*, as camadas populares eram destituídas, em parte, de consciência de sua própria condição e que sua desintegração social as tornavam frágeis e facilmente influenciáveis pela cultura televisiva de massa. Conforme objetiva-se, a TV era um veículo de alienação, pois mantinha as pessoas “presas” a ela, exatamente nos momentos em que se fazia essencial a participação popular na tomada de decisões para a própria comunidade. Ante tais evidências, consideravam que o vídeo poderia cumprir a função social de trazê-las à realidade, à percepção de sua condição e de sua condição de sujeitos sociais. Delineia-se assim a visão dos editores da coluna sobre a situação do público tratado. Na continuação, vejamos como se concebe a categoria “consciência”.

Dentre as diversas categorias percebidas na coluna tratada, destaca-se também a que trata sobre a valorização da consciência, o que ela significa para o grupo de comunicação popular *El Ombligo de La Pastora*. Primeiramente, esta categoria é tratada como algo a ser formado a partir da reflexão da realidade cotidiana dos sujeitos, sendo um dos objetivos da atividade realizada com vídeo. Isso nos aponta que a prática, nesse caso, é antecessora à formação das ideias (ou da consciência, como também podemos colocar). Nesse sentido, aludimos a Marx e Engels, que em formulação clássica marxiana e marxista para pensar-se a questão da formação da consciência (e conscientização dos sujeitos e classes), tecem:

Não é a consciência que determina a vida, mas a vida que determina a consciência. No primeiro modo de consideração, parte-se da consciência como se ela fora um indivíduo vivo; no segundo, que corresponde à vida real, parte-se do indivíduo vivo e real e considera-se a consciência como *sua* consciência.¹⁹⁰

A mesma coluna (*AtuALidades*) apresenta-nos um segundo artigo, intitulado “Chile: Ictus: televisão popular”.¹⁹¹ A notícia é sobre o projeto Distribuição Alternativa

¹⁹⁰ MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007, p. 94. Grifo dos autores.

¹⁹¹ A coluna também possui como referência de origem a informação Vídeo Alternativo, ILET, tal qual a coluna anterior. Não possuímos informações sobre esta procedência.

de Televisão Popular, que defende uma TV democrática com “distribuição horizontal e participativa”,¹⁹² como coloca o diretor da Ictus TV, do Chile, Claudio di Girólamo, em declaração reproduzida no texto. As informações que possuímos sobre a Ictus TV (o que era, quais eram suas pretensões e atividades) provêm da própria coluna: grupo formado por artistas e intelectuais comprometidos em produzir vídeos sobre a realidade chilena. Em outra referência, tomamos conhecimento de que a Ictus era uma produtora televisiva que junto a demais organizações, “preencheu lacunas na produção cinematográfica local introduzindo massivamente a realização de documentários e obras de ficção com o apoio do formato em vídeo”.¹⁹³

O escopo do projeto era “formar um público televisivo. Pessoas que tenham critérios, que possuam uma atitude crítica frente ao meio, que definitivamente saibam ler as influências da televisão”.¹⁹⁴ À frente, afirma-se no pequeno artigo que para a Ictus era fundamental que fosse criada a consciência sobre o papel da televisão comercial e oficial chilena. Nota-se, portanto, que a valorização da consciência é aqui relacionada à capacidade crítica dos sujeitos perante a mídia hegemônica, discurso defendido pela ABVP em sua trajetória. Percebemos, na mesma coluna, a articulação entre artistas, intelectuais e “povo”, na qual os papéis dentro do grupo eram distintos: os critérios para as seleções dos temas das produções deveriam responder “a uma necessidade artística... Temos aprendido muito com o povo e queremos que seja o povo o protagonista dos nossos vídeos”, conforme declaração de Girólamo, reproduzida na matéria. Também participaram do trabalho estudantes universitários, sociólogos, psicólogos sociais e artistas, e todas as exibições das produções se realizariam com “um coordenador da produtora especialmente preparado”.

Uma vez que o projeto era encabeçado por intelectuais e artistas, e o povo apareceria nos vídeos, sendo protagonistas das narrativas, percebe-se a distinção de papéis no processo de produção. Sem preparo técnico e intelectual exigido, o povo não poderia ser produtor do material. A presença de um coordenador nas exibições também indica que havia uma hierarquia a ser seguida na execução dos vídeos. Os apontamentos nos ajudam a refletir sobre a formação da consciência que o grupo defendia, respaldada na postura crítica em relação à produção da grande mídia (televisão), mas, com

¹⁹² *Vídeoclat*. Ano I, nº 01, ago./1984, p. 02.

¹⁹³ MOUESA, Jacqueline. *Diccionario del Cine Iberoamericano*, 2011, em Claudio di Girólamo, em *Cinechile: Enciclopedia del cine chileno*, disponível em <<http://cinechile.cl/persona-4215>>

¹⁹⁴ *Vídeoclat*. Ano I, nº 01, ago./1984, p. 02.

direcionamento para uma produção desenvolvida por intelectuais. As exposições feitas eram restritas, recebendo de 30 a 40, no máximo 45 pessoas por vez, para que o diálogo pós-projeção acontecesse com mais facilidade (em 1982 foram realizadas mais de 500 vezes, para 60 mil pessoas no total). A função social do projeto Distribuição Alternativa de Televisão Popular era tornar críticas certas esferas sociais (não especificadas), mas nos moldes de parte da ideologia intelectual chilena em vigor. O povo apareceria na tela, mas não ditaria as regras, em nada alterando a lógica de produções cinematográficas anteriores e do período que tratavam sobre temas populares.

A referência à formação e valorização consciência na análise do conjunto dos primeiros boletins editados também é posta em uma coluna que traz informações sobre o vídeo educativo na Bolívia, que deixa o leitor a par do conteúdo de um informativo sobre a situação do vídeo no país, intitulado *Vídeo-Educativo*. Ou seja, o caso não foi o de mencionar diretamente produções audiovisuais, mas o de tratar sobre vídeos mesmo que de forma indireta. Segundo a matéria, intitulada “O vídeo-educativo na Bolívia”, presente no *Vídeo Popular* nº 05, o informativo em questão foi publicado na cidade de Cochabamba, e o país vivia um ascendente processo de descaracterização da sua cultura e de imposição de um modelo cultural discrepante dos costumes do povo, problemas agravados com a privatização de canais televisivos, que mantinham estreita ligação com a brasileira Rede Globo e com a Televisão do México (essas últimas evidências mostram que a mídia massiva — ou hegemônica — se articulava internacionalmente, em um processo de “importação” cultural). Os próprios dizeres do artigo identificam esse processo como imperialista, ao indicarem que o informativo tratado era também um espaço para a discussão que agitassem a política imperialista dos meios de comunicação massivos. Tendo conhecimento da existência do *Vídeo-Educativo*, notamos mais um indício de que informativos impressos, forma mais “tradicional” de comunicação, se comparada ao vídeo, complementavam o trabalho realizado em formato audiovisual, possivelmente indicando que no caso de algumas estratégias, como a divulgação de ideias, o papel poderia ser mais eficiente do que a imagem em movimento. Desenvolver a consciência com o auxílio do *Vídeo-Educativo* poderia fazer com que grupos e sujeitos retomassem suas próprias identidades culturais, a partir do conhecimento da sua própria realidade. Ademais, entende-se que valorizar a consciência seria agir de forma ativa frente à própria realidade, uma vez que os bolivianos, segundo dizeres do próprio artigo, mirando um sistema de informação que

potencializasse suas próprias identidades culturais, deixariam de ser transformadas em “público”.

A coluna *AtuALidades*, supramencionada, também está presente na terceira edição do *Vídeo Popular*, e traz dois artigos: o primeiro aborda o VIDEORED, projeto desenvolvido pelo Centro de Estudos sobre Cultura Transnacional (IPAL) em Lima, Peru, que visava estimular vínculos horizontais com grupos que lidavam com vídeo tapes e demais meios audiovisuais, além de estabelecer uma rede de intercâmbio entre produtores e distribuidores. Outras pretensões do projeto são expostas na seguinte passagem:

VIDEORED incentivaria e fortaleceria as formas de produção e recepção coletivas, orgânicas e críticas. [...] contribuiria para a ampliação da difusão dessas realizações, evitaria a duplicidade de esforços e compartilharia experiências para avançar no processo de desenvolvimento de nossas sociedades.¹⁹⁵

Aprimorar a postura crítica dos sujeitos envolvidos no projeto era uma de suas principais intenções, relacionada ao processo de desenvolvimento da sociedade.

Podemos compreender essa articulação, portanto, como uma forma de valorização da consciência como no caso da intenção do grupo *El Ombligo de La Pastora*, de Caracas, Venezuela, em 1984, que abordamos. Quando são mencionadas, no caso do VIDEORED, em formas de produção críticas, fala-se, inevitavelmente, em formação da consciência. Tais produções também deveriam ser coletivas, visando à participação de vários sujeitos no processo, e orgânicas, arraigadas na realidade de quem as produzisse.

Outras categorias percebidas na coluna nos ajudam a pensar sobre a função social do projeto VIDEORED. São elas: organização da comunidade, troca de experiências, ampliação da rede de intercâmbio e participação popular — essa mencionada no seguinte trecho: “[o IPAL] solicita a opinião de todos os interessados que estejam trabalhando nessa área para que possam desenvolver a ideia de forma participativa e democrática”.¹⁹⁶ Estas categorias apontam para a intenção do projeto em construir uma forma de comunicação contra-hegemônica, diante de um quadro

¹⁹⁵ Boletim *Videoclat*, n° 01, ano I, agos.-1984, p. 02.

¹⁹⁶ Boletim *Vídeo Popular*, n° 03, ano I, abr.-85, p. 02.

mediático oligopolizado, concentrado nas mãos de poucos proprietários. Sobre a questão, aludimos a Moraes (2010), que, dentro de uma perspectiva gramsciana, reforça que “o campo midiático (*na atualidade*) não pode ser entendido como um todo harmonioso e homogêneo, pois está permeado por sentidos e contrasentidos, imposições e refugos, aberturas e obstruções. Tais concepções se enfrentam e se justapõem dependendo das circunstâncias históricas”.¹⁹⁷ Para refletirmos sobre hegemonia, retomamos Gramsci (2002), que apreende que a supremacia de um grupo social se manifesta de dois modos, tanto como domínio quanto direção intelectual e moral. Complementando, a hegemonia é um processo, como compreende Williams, “um complexo realizado de experiências, relações e atividades, compressões e limitações específicos e mutáveis”.¹⁹⁸ Mas é relevante pontuar o quanto o domínio nos meios de comunicação se mantém estático por longos períodos.

Com a horizontalização dos vínculos entre os participantes, a participação popular, o tom orgânico das produções e demais aspectos relacionados e complementares, o VIDEORED produziria uma forma de comunicação de Moraes (2010), para além das formas e terrenos hegemônicos de comunicação, como a televisão, por exemplo.

Das maneiras apresentadas, a ABVP estabeleceu a integração latino-americana em torno do vídeo popular, intensificando essa relação na década de 1990. Com isso, conclui-se que popular, para a entidade, também significava aquilo que atravessava as fronteiras nacionais e, por meio dessa rede de trocas estabelecida, fortalecia a valorização da cultura dos povos de toda a região.

III.3 - Câmeras em muitas mãos: formação técnica como democratização

Como era de se esperar, a intencionalidade de popularizar a cultura – nos sentidos expostos até então – e integrar a produção de vídeos aos interesses da coletividade, expressando suas experiências de vida, chamou a atenção dos censores no

¹⁹⁷ MORAES, Dênis de. Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia. *A contribuição teórica de Gramsci*. Revista Debates, Porto Alegre, v.4, n.1, jan-jun 2010. Dossiê Comunicação e Política, p. 71.

¹⁹⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 115.

episódio no qual censuraram a divulgação de determinadas produções em vídeo que seriam exibidas na 1ª Mostra Brasileira de Vídeo Militante, em 1984, em São Paulo (SP).

O primeiro periódico editado pelo grupo que formaria a ABVP, Vídeoclat, traz em sua capa, em destaque, a matéria sobre o ocorrido, programado para acontecer entre 28 de maio e 01 de junho de 1984, organizado, segundo informações desta fonte, pela Folha de Informática, INTERCOM¹⁹⁹ e União Cristã Brasileira de Comunicação Social (UCBC). Não encontramos nenhuma referência sobre a citada Folha de Informática, e sugerimos, tendo como base dizeres de Luiz Fernando Santoro (1989), que se trata do jornal *Folha de São Paulo* sendo “Folha de Informática” um erro de digitação durante a edição do boletim.

Portanto, considerando essas três organizadoras, percebemos que esferas diferentes reuniram forças com a mesma intenção: a acadêmica, a religiosa e a própria esfera da comunicação, sendo que a participação da *Folha de São Paulo* nessa articulação denota um questionamento a mais: apesar de apresentar uma linha editorial híbrida, sabe-se que o veículo apoiou — como boa parte da imprensa de grande circulação — e contribuiu com o golpe de 1964 e com a ditadura civil-militar,²⁰⁰ portanto, soa contraditório dentro da proposta do jornal que contribuísse para a idealização de uma mostra de vídeos militantes com as temáticas que seriam apresentadas. A censura foi feita pela Polícia Federal, alegando “que não recebeu por parte dos organizadores, nenhum pedido de aprovação da programação, desconhecendo, portanto, se os “filmes” apresentados teriam Certificado de Censura”.²⁰¹ Ademais, a coluna traz um excerto de declaração dada por Márcio Thomaz Bastos, presidente da OAB-SP²⁰² sobre o ocorrido. Consta no documento analisado que os censores defenderam que o vídeo seria “diversão pública”, mas para Bastos a justificativa não era aceitável, uma vez que os vídeos que seriam exibidos possuíam caráter científico experimental e programados para exibição interna. Possivelmente a argumentação do advogado foi uma manobra para debater com os censores, pois o que era considerado como “diversão pública” se aplicava a diversos tipos de produções, como teatrais,

¹⁹⁹ Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, fundada em 1977.

²⁰⁰ Ver, por exemplo, PIRES, Elaine Muniz. “Imprensa, ditadura e democracia: a construção da auto-imagem dos jornais do Grupo Folha”. *Projeto História*, São Paulo, nº 35, dezembro de 2007.

²⁰¹ “Mostra de Vídeo Militante é adiada”, em *Vídeoclat – Vídeo nos movimentos populares*, nº 01, ano I, agos.-1984, p. 01.

²⁰² Ordem dos Advogados do Brasil – São Paulo.

musicais, cinematográficas e outras, não necessariamente voltadas a um público numeroso.²⁰³

A argumentação do advogado remete à ideia de que apenas uma comunidade selecionada teria acesso à mostra, contrapondo-se, portanto, ao argumento apresentado pelos censores de que o evento era voltado a um público abrangente. De fato, lê-se no boletim que a mostra exibiria produções independentes, voltadas a um público restrito, em um circuito de exibição não comercial.

À frente, em uma das colunas do mesmo periódico, nomeada “O Boletim *Videoclat*”, também inserida na primeira página, são notadas algumas das intencionalidades dos grupos articulados pelo vídeo popular:

Os meios de comunicação de massa, dados 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 de vida para todos.

E como seriam supridas essas necessidades? Desde os prelúdios de sua trajetória, quando ainda não atuava como uma entidade, mas uma agregação de grupos e sujeitos produtores de vídeo, assim como demais interessados em formas de comunicação populares, movimento representado pelos primeiros boletins editados, que agregavam e disseminavam informações relacionadas ao universo da comunicação popular audiovisual, principalmente em vídeo, a Associação Brasileira de Vídeo Popular tinha como uma de suas preocupações e objetivos a formação de pessoas na área do vídeo, de forma a democratizar seus modos de fazer. Em suma, voltava especial atenção às questões ligadas à formação técnica. Neste quesito, observa-se da leitura do conjunto dos boletins que as informações trazidas sobre esse assunto podem ser consideradas como uma espécie de curso, cujos primeiros passos aparecem nos números iniciais dos boletins, ganhando espaço a explanação de técnicas cada vez mais

²⁰³ Geralmente as censuras eram impostas pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), órgão subordinado ao Departamento de Polícia Federal do Ministério da Justiça. Seu Decreto-Lei (1.077-1970) estabelecia, entre outros pontos, que não seriam “toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação”.

elaboradas, demonstrando um aprofundamento gradativo no âmbito de formação técnica do leitor.

Sobre os modos de fazer cinema, temos, por exemplo, Walter Benjamin (1987), que define a produção cinematográfica como “uma criação da coletividade”,²⁰⁴ no sentido de que diversos sujeitos participam de seu desenvolvimento, cada qual em determinada etapa específica, processo que denota certo tom de democratização, mas, ao mesmo tempo, hierarquiza funções, pois nem sempre o desenvolvedor de uma etapa está tecnicamente apto a realizar outra tarefa dentro do processo de composição de um filme. A ABVP parece reforçar a democratização na execução das produções, oferecendo aos leitores de seus boletins a formação técnica em todas as etapas – além de promover cursos técnicos presenciais. Portanto, quem acompanhasse as publicações capacitava-se, de alguma forma, para a produção de vídeos, o que fica constatado nas explicações a seguir.

Na primeira coluna editada sobre esta categoria, presente na edição de agosto de 1984, intitulada “Dicas técnicas”, com o subtítulo “Aqui você vai saber quais os cuidados deve ter com as fitas e vídeos” – demonstrando uma preocupação com um estágio ainda inicial da técnica ligada aos vídeos, que é a conservação do material e alguns requisitos para a realização de uma boa gravação –, coloca-se que “o tape [fita] é peça fundamental numa boa gravação. Uma boa política é optar apenas por marcas bem conhecidas e nunca comprar tapes que não venham em embalagem lacrada”. No decorrer da coluna, são oferecidas outras dicas sobre como cuidar das fitas e prolongar sua vida útil, focando em dicas de armazenagem e manuseio. Percebe-se o uso de palavras em língua inglesa em todo o artigo, algumas mais comuns aos usuários de aparelhos eletrônicos (como *play*, *stop* e *pause*), traços de uma técnica globalizada, e outras não tão habituais, como *drop-outs* (pontos brancos que podiam aparecer na imagem gravada) e *skew* (deformação no topo da imagem, nos casos de fitas virgens). Ressaltamos que o universo do vídeo brasileiro nunca se desprende de heranças externas em suas denominações, como, por exemplo, no caso da própria fita VHS (*Video Home System*). Inclusive esse parece ser um modo de lidar com a tecnologia que se põe cada vez mais presente para as gerações recentes, basta percebermos a

²⁰⁴ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica, arte e política* - Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987, p. 172.

quantidade de palavras estrangeiras com as quais temos que nos familiarizar para utilizarmos a internet.

Ainda em 1984, conforme posto na segunda edição do boletim — a partir de então com o título *Vídeo Popular* — questões voltadas à técnica permanecem na ordem do dia. A matéria de capa, que trata sobre o Encontro de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular, realizado em setembro daquele ano, no ABC Paulista, aponta questões centrais levantadas no evento, como

[...] a necessidade de formar-se uma associação de pessoas que trabalham com o vídeo popular, com os objetivos de dar continuidade ao trabalho de organização desses grupos, de representá-los politicamente, de buscar financiamento para a compra de equipamentos e pós-produção para uso coletivo.²⁰⁵

Na passagem, além de notarmos que a fundação da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (primeiro nome da entidade) já estava sendo planejada. A menção às questões técnicas também se faz presente na passagem selecionada, já que, conforme expõem as evidências sobre essa categoria, esse ponto não era secundário, mas uma das principais preocupações dos sujeitos e grupos produtores de vídeos populares. No evento indicado, outras propostas foram aprovadas, como a organização de novos cursos e seminários sobre o vídeo popular, visando, além de promover a reflexão e socializar experiências de vários grupos produtores, “permitir um aprofundamento técnico e operacional com relação ao equipamento de vídeo”.²⁰⁶

Também nesta edição do boletim, nº 02, encontra-se a chamada para um curso de roteiro, que aconteceria no final de novembro, surgido de umas das oficinas do I Encontro de Vídeo no Movimento Popular, a partir da necessidade dos participantes de aprofundar a discussão feita na ocasião. A coordenação do curso foi de Renato Tapajós, produtor, entre outros títulos, do filme *Linha de Montagem* (1982)²⁰⁷ e houve cobrança de uma taxa de inscrição “com vistas a arrecadar fundos para os gastos de registro da associação a ser fundada brevemente”. Ou seja, antes mesmo da entidade ser

²⁰⁵ “Encontro de Vídeo no ABC”, em *Vídeo Popular*, nº 02, ano I, nov.-1984, p. 01.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Uma das produções que fazem parte do conjunto de documentários sobre a situação da classe trabalhadora organizada no Brasil durante as décadas de 1970 e 1980. Há uma pequena, mas bastante relevante crítica sobre o filme, de autoria de Humberto Pereira da Silva, publicada no sítio do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política (NEAMP), da PUC-SP. Ver ‘*Linha de montagem*’, um filme a ser ‘revisto’ em < http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_112.html>, acesso em out.-2015.

oficialmente fundada, a questão da formação técnica já era recorrente em sua agenda, como supramencionamos. O dado demonstra que, primordialmente, a entidade foi subsidiada por quem estava organicamente articulada a ela.

Anteriormente, também em meados de novembro, Tapajós dirigiu uma oficina sobre roteiro no vídeo popular no II Festival Fotóptica-MIS²⁰⁸ de Vídeo Brasil, no final de agosto de 1984, apontada como “um espaço para a produção independente que possivelmente é o caminho da democratização das telecomunicações no Brasil”.²⁰⁹ Neste curso, Tapajós

[...] destacou que o roteiro de vídeo está mais aparentado com o cinema do que com a televisão, isto porque o espectador de TV coloca-se frente ao aparelho e assiste ao que aparece, enquanto que o espectador de cinema vai atrás do que deseja ver, num processo de opção muito mais complicado.²¹⁰

Outro ponto bastante significativo colocado na coluna, escrita por Paulo P. de Araújo, indica que o conhecimento técnico é fundamental na elaboração de roteiros porque a proposta do roteiro é dependente dos recursos disponíveis para a realização de um vídeo. A elaboração do roteiro, para ele, deveria seguir determinado método, com várias etapas a serem desenvolvidas (definição do tema a ser trabalhado; identificação do público-alvo; definição da proposta do trabalho). Tapajós, na oficina, definiu a produção documental ou ficcional como gêneros distintos. Nas palavras do autor da coluna, “na ficção você pode controlar o real, enquanto que no documentário esse controle não acontece”. Também seria possível fazer com que a ficção mergulhasse no documentário ou, incluindo na produção a população local de onde ocorreu um fato que seria documentado, desenvolver o que era chamado de reconstrução documentária. Como compreendeu o autor da coluna, Tapajós não se colocava favoravelmente à produção de vídeos coletiva, acreditando ser necessária certa hierarquização para que cada etapa da produção fosse de responsabilidade de determinada pessoa, sem que essas funções fossem sempre as mesmas, necessariamente, demonstrando defender uma metodologia ao mesmo tempo rígida e flexível. A participação mais abrangente, em sua concepção, se daria na discussão do roteiro, etapa da qual todos os envolvidos na produção deveriam participar.

²⁰⁸ Museu da Imagem e do Som.

²⁰⁹ *Vídeo Popular*, n° 02, nov./1984, p. 04.

²¹⁰ Idem.

O boletim o qual analisamos neste ponto do trabalho, nº 02, dedica considerável parte de suas páginas a questões relacionadas à formação técnica. Além dos conteúdos supracitados, encontram-se nele mais duas colunas dedicadas ao tema, sobre duas oficinas: a primeira, denominada “Preparação de atores”, relata a experiência de curso com 30 pessoas para atuação na TV, sendo coordenada por Laura Tirapelli, professora do curso de jornalismo da Universidade Metodista, no ABC Paulista, e por Dilson Corrêa Marinho, graduando do mesmo curso. Entre os presentes estavam diversos grupos independentes e produtores de vídeo, para “trocar experiências tanto na área técnica de produção quanto em questões de linguagem televisiva e desinibição frente às câmeras”.²¹¹ Questões técnicas da produção televisiva – como eixo da câmera, movimentos possíveis de realizar na filmagem, distorções de imagens – foram enfatizadas, pois eram consideradas questões importantes para que se produzissem produtos finais de qualidade. Deste modo, é possível notar mais uma eminência da relevância do conhecimento técnico no discurso construído e difundido pela ABVP – mesmo antes de existir de fato – ao longo de sua trajetória. Outro ponto destacado foi

[...] a necessidade de se explorar inteligentemente o espaço da ‘tela’, considerando que a ‘tela’ de TV tem tamanho reduzido e, por esse motivo, o vídeo se preza mais aos planos médios e aos closes, diferenciando-se do cinema que tem condições de explorar mais os planos gerais.²¹²

Também foi salientado, durante o debate com os alunos, que o tipo de condução dos trabalhos realizados na oficina, com exposição teórica e exercícios práticos, “estavam defasados de suas realidades uma vez que, como trabalham com grupos populares, as condições técnicas de seus equipamentos não condiziam, na maioria das vezes, com recursos tão avançados”. Então, a fim de que o problema fosse sanado, outros exercícios práticos foram desenvolvidos com a utilização de apenas uma câmera. Era a técnica sendo adaptada à realidade do vídeo popular.

Outra oficina realizada à época e noticiada no boletim foi sobre técnicas e linguagem de som, onde foi possível “aprender pequenos truques sobre a utilização da linguagem de áudio e vídeo”,²¹³ a partir do conhecimento de especificidades de diferentes aparelhos de gravação e reprodução, tendo o VHS doméstico como formato

²¹¹ “Preparação de atores”, *ibidem*, p. 06.

²¹² *Idem*.

²¹³ “Sons: técnica e linguagem”, *idem*.

predominante entre os produtores presentes no encontro, e, por isso, a necessidade de lidar com empecilhos relacionados à qualidade do som, que poderia ser melhorada com determinadas técnicas, mas também gerar “alterações na dinâmica do som do universo REAL [palavra em destaque na coluna] do som”, já que executando a gravação com esses equipamentos, limitados, os ruídos do ambiente poderiam ser captados mais do que o desejado por quem produzia o vídeo, por exemplo. Demais dicas para que os sons fossem captados sem que sua fidelidade fosse alterada foram expostas na oficina – e de forma sintetizada no boletim, sendo mais um indício de que uma espécie de “curso de longo prazo” foi oferecido aos leitores do periódico. A coluna sobre a sonoridade das produções é finalizada destacando-se que “o conselho mais útil continua sendo a presença de um roteiro mínimo para a gravação”. Ou seja, era ressaltada a existência de uma pré-estrutura do que seria filmado, denotando que o vídeo popular, assim, distanciava-se do vídeo caseiro, por exemplo, pois não se tratava de registros aleatórios de imagens, mas de filmar algo com base em ideias pré-concebidas. Havia planejamento no vídeo popular.

Nota-se a intenção dos grupos e sujeitos articulados em prol do vídeo popular em manter uma suposta “fidelidade ao real” nas filmagens desenvolvidas. Tanto diferenciavam a ficção de produções documentais quanto se preocupavam com outros elementos que poderiam intervir no registro da realidade, como o som captado pelas câmeras. Em uma primeira análise de vídeos que compõem o acervo da ABVP, é possível captar o que era concebido como “real” para esses grupos. Tomemos aqui o exemplo de três produções, presentes na mesma fita, sendo o primeiro *Jornal dos Trabalhadores – Greve Geral 86* (TV dos Trabalhadores, CUT, 1986), que trata sobre a greve do ano mencionado em formato jornalístico. Entre os temas abordados estão a repressão à greve, a abordagem que a mídia massiva fez do evento, entre outras questões. Logo no início do vídeo, a apresentadora do jornal, Beth Portugal, fala em “realidade dos fatos”, ou seja, aquela exposta por meio de uma visão interna, dos próprios trabalhadores. Aqui, cabe o questionamento: Para a ABVP, somente o método de fazer os vídeos determinava se eram ou não ficcionais, ou o real *versus* o ficcional era também delimitado pelo discurso contido nas produções? Se menciona-se a “realidade dos fatos”, entende-se que as produções consideradas “reais” eram aquelas que mostravam a visão dos envolvidos na situação abordada, como o caso dos trabalhadores expondo suas visões sobre a greve de 1986. A existência de elementos

como roteiro pré-elaborado, edição de imagens, escolha do foco temático não traziam o tom de ficção a determinadas produções. O elemento real, mesmo se tratando de uma gravação planejada e editada, era definido pela participação dos sujeitos envolvidos nos acontecimentos registrados.

O vídeo posterior ao *Jornal dos Trabalhadores – Greve Geral 86*, em sua fita de armazenagem, é *Atrás da fantasia* (TVT, 1988) que aborda um acidente de trabalho e o debate sobre ele entre a chefia e representantes dos trabalhadores na empresa. Inicialmente, traz o depoimento de uma mulher cujo nome não é citado, sobre um trabalhador que teve problemas de saúde decorrentes do trabalho (possivelmente a mulher é alguém da família do trabalhador, pois menciona que o levou ao médico), seguido de imagens de trabalhadores em fábrica, closes de máquinas industriais em movimento, chaminés de indústrias e outras cenas interpostas rapidamente, surgindo alinhadas ao ritmo da música que compõe a trilha sonora — em alguns momentos, esse processo lembra a estética soviética do início do século XX, particularmente filmes de Dziga Vertov que focam a câmera em movimentos de máquinas. Também são reveladas cenas de acontecimentos relacionados à segurança do trabalhador, como imagens de pessoas com membros amputados, de velórios, manifestações populares e outras. Classificado como documentário-ficção, o vídeo questiona se a CIPA (Comissão Interna de Prevenção de Acidentes) é um presente do patrão ou uma conquista dos trabalhadores e traz uma situação ficcional em que trabalhadores e patrões discutem um acidente de trabalho ocorrido em uma fábrica, no qual o operário perdeu uma de suas mãos. A caracterização das personagens é caricata, o chefe representado se mostra como um sujeito duro e disposto a culpar o trabalhador pelo acidente (alegando que estava distraído, que era desinteressado e levava problemas pessoais para o trabalho) e os trabalhadores representantes são retratados como sujeitos intimidados diante do patrão, demonstrando receio ao expor as condições críticas de trabalho sob as quais vivem.

Após a cena ficcional, outras cenas do cotidiano de trabalhadores nas fábricas são mostradas, juntamente com explicações sobre diversas doenças adquiridas pelos trabalhadores devido às condições às quais eram expostos no exercício da função. Não analisaremos a produção a fundo por ora, pois a intenção deste capítulo, como citamos, é focar nas evidências postas no material textual periódico produzido pela Associação Brasileira de Vídeo Popular que nos ajudam a compreender suas propostas, sua atuação e sua função social. Ao mencionarmos esse vídeo, intentamos expor brevemente o

juízo dos produtores de vídeos populares no período tratado sobre o real e a ficção. *Atrás da fantasia*, trazendo situações definidas como reais e ficcionais demonstra que o ficcional, embora baseado na realidade, era assim concebido por não se tratar de algo que se desdobrava no “aqui e agora”, sendo uma reconstrução da realidade, embora pautada nela.

Voltando ao ponto da formação técnica, outro curso de roteiro foi oferecido, em novembro de 1984, com a Associação já formada, dando seus passos iniciais. Considerações sobre o curso são expostas na terceira edição do boletim *Vídeo Popular*. Também com explicações de Renato Tapajós, teve entre os pontos discutidos: a necessidade dos produtores estabelecerem os objetivos dos programas a serem realizados (na coluna as produções estão tratadas desta maneira, como programas), saberem a qual público serão direcionados, além de “pensar nos aspectos da abordagem, estabelecendo-se uma linha para o programa, que deverá inclusive orientar os trabalhos de câmera para que não se registre fatos e imagens de forma indiscriminada”.²¹⁴ O produtor, segundo Tapajós, deveria escolher a estrutura narrativa do que seria filmado, definindo-a entre documentário ou ficção, sendo que a primeira forma, segundo ele, poderia utilizar elementos ficcionais para alcançar efeitos gratificantes. Em nenhum momento é mencionado que a ficção também carrega elementos da realidade, em fluxo contrário. Quanto à apresentação das personagens no roteiro de ficção, pontuou que o cuidado “de não construir caricaturas e sim seres humanos”²¹⁵ deveria ser tomado, para que fossem evitados “personagens frágeis, com destinos fantásticos e pouco convincentes”. Apesar de apontar para a necessidade de uma roteirização prévia tanto no caso da filmagem de um documentário quanto da filmagem de narrativas ficcionais, a mensagem passada pela coluna sobre o curso demonstra que o enfoque dado foi ao roteiro de ficção, o que indica a importância desse gênero audiovisual para a ABVP e os produtores e grupos a ela articulados.

Neste terceiro boletim foi anunciado o Encontro Inter-regional de Meios de Comunicação Grupal, realizado pela Conferência Nacional de Bispos do Brasil (CNBB) e pela Organização Católica Internacional de Cinema (OCIC), em Salvador, Bahia. Aqui, mais duas evidências começam a ser postas: a articulação de setores católicos

²¹⁴ “Curso de roteiro”. *Vídeo Popular*, nº 03, ano I, abr./-85, p. 04.

²¹⁵ O oposto do que ocorre no vídeo *Atrás da fantasia*, que supramencionamos.

com a comunicação popular, que citamos em momentos anteriores, e a expansão destas ações para além do eixo paulistano-paulista.

O quarto número da produção impressa traz, pela primeira vez, uma coluna mais elaborada sobre edição de vídeos, que além de ocupar uma página inteira do boletim, explica o processo de montagem de forma minuciosa. Ainda no início do texto, indica-se que editar é “partir do material bruto filmado, selecionar as melhores imagens e colocá-las na ordem que melhor transmita a mensagem que se quer passar com o vídeo”.²¹⁶ Ou seja, além de já ser pensada na etapa do roteiro (que teve sua importância bastante ressaltada nas dicas técnicas que constavam nos periódicos anteriores, como exemplificamos anteriormente), a seleção do que seria filmado também era feita na edição, “um processo técnico e artístico”. A filmagem é indicada como uma etapa tão importante quanto a do roteiro e a da edição. Outro ponto relevante mencionado na coluna é a diferença entre a montagem cinematográfica – feita, até então, cortando-se manualmente o filme – da edição da *videotape* (fita de vídeo), feita de maneira eletrônica, em uma sequência de cópias. Isso nos leva a levantar mais evidências de que fazem parte da modernização técnica tanto a diminuição física da aparelhagem utilizada quanto a facilidade e praticidade de manuseio, ao mesmo tempo em que trabalhos artísticos ficam menos artesanais e talvez percam sua áurea de obra de arte, tornando-se algo mais acessível e comum ao cotidiano das pessoas.

Na explanação sobre a importância do roteiro, nesta coluna, aponta-se tanto para a necessidade de que seja bem elaborado quanto para a importância de que cada tomada seja ensaiada antes da filmagem, para que posteriormente não restem muitos *takes* de cada cena para serem escolhidos pelo(s) editor(es). Novamente a seleção do material aparece entre as dicas, quando é indicado que “vale a pena gastar muito tempo vendo e selecionando o material filmado, a fim de que na hora da edição se saiba com muita exatidão o que se quer”. O reforço da ideia de planejamento, presente em várias colunas que abordam a formação técnica, indica que o que se buscava edificar como produção de vídeo popular partia de trabalhos sérios e profissionais, não caseiros, com etapas a serem cumpridas, de projetos estudados e cuidadosamente delineados, talvez no intuito de se aproximar de certa qualidade técnica que a televisão possuía, sendo um concorrente “à altura”. A cada leitura das colunas sobre formação técnica fica mais visível que o vídeo popular não era uma produção feita aleatoriamente, a qualquer

²¹⁶ Coluna sem título. *Vídeo Popular*, nº 04, ano II, set. /1985, p. 06.

momento, sem aparelhagem adequada, filmando-se ideias repentinas, em momentos de inspiração espontânea, em suma, o vídeo popular não era um imprevisto, tampouco realizado desta forma. “Popularizar”, portanto, não significava tanto facilitar a produção dos vídeos, torná-la mais acessível e desprovida de regras e métodos que demais formatos audiovisuais anteriores possuíam — e criaram —, o “popular” da associação não se encontra tanto no âmbito do desenvolvimento da produção. Vale ressaltar novamente que o texto conta com diversos termos em inglês, comuns à aparelhagem tecnológica – geralmente importada – que se costumava e costuma-se usar, uma vez que esse fator não mudou com o tempo. Ações afins eram desenvolvidas em outras localidades do país, como o curso de vídeo realizado em Curitiba, Paraná, entre agosto e setembro de 1985, que aparece em nota resumida do boletim nº 04. O evento ofereceu aos participantes tanto aulas teóricas quanto práticas.

Dando continuidade à análise dos indícios relacionados à preocupação com a formação técnica que ABVP apresentou em sua trajetória, e que eram noticiados em seus boletins, vemos que no início de 1986 foi realizado pelo Centro de Estudos Políticos e Sociais do ABC (CEPS), também conhecido como ABC-Vídeo, “um curso de vídeo popular tendo como objetivo principal desmistificar esta nova tecnologia da comunicação”.²¹⁷ Inicialmente com vagas limitadas, os convidados para o curso foram comunicadores ligados a entidades populares como sindicatos, associações de bairro, igreja e outras; posteriormente, o curso foi aberto a um público mais amplo. No evento, ensinou-se sobre equipamento, roteiro, produção e edição de vídeo. Ao todo, contou com dez participantes, que produziram seus programas desenvolvendo todas as etapas – uma forma de democratizar o processo de produção. O curso foi finalizado com um debate que visou trocar experiências e informações sobre a produção brasileira de vídeo popular. Alguns dos debatedores foram: Luiz Fernando Santoro (professor da ECA-USP e presidente da Associação à época), Celso Maldos (pertencente ao departamento de vídeo do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Jacira Melo (integrante do grupo Lilith-Vídeo).

Uma ação sobre formação técnica bastante interessante e ressaltada pela associação nesta quinta edição do boletim foi o desenvolvimento de um projeto, no começo de 1985, por parte de um grupo denominado Veneta Vídeo, do Rio de Janeiro, junto a populações indígenas. Tratou-se de um projeto que visou a “instalação de

²¹⁷ “Curso de vídeo agita movimento popular”. *Vídeo Popular*, nº 05, ano III, jun. /1986, p. 05.

videotape em área indígena, bem como a capacitação de um grupo de índios em sua operação”.²¹⁸ Na coluna sobre o projeto, comenta-se que os índios, já há algum tempo, estavam “sendo filmados e fotografados por cinegrafistas, jornalistas e equipes de televisão do mundo inteiro” e, portanto, “a imagem do índio tornou-se mercadoria garantida nos centros urbanos”, o que foi caracterizado como “processo de espoliação”, que fez com que algumas tribos exigissem direitos pelo uso de suas imagens.

O domínio técnico nessa área, por sua vez, começa a ser visto com outros olhos por grupos indígenas: “algumas lideranças indígenas começam a perceber o poder da imagem no “mundo branco” e resolvem empregá-lo em seu próprio benefício”. Então, nos meses de outubro e junho de 1985, a equipe selecionada da Vineta Vídeo esteve em área indígena para estabelecer “formas coletivas de trabalho, com participação direta dos índios na direção e execução das gravações”. Também foram promovidas sessões públicas de TV, que exibiam produções sobre outros povos indígenas, reportagens sobre os índios e também imagens do cotidiano das cidades. Após alguns índios aprenderem a manusear equipamentos, suas primeiras gravações foram acompanhadas, então houve a produção de gravações que objetivavam trocar informações por meio do vídeo entre quatro aldeias Kayapó: Kretire, Gorotire, Janira e Aukre.

O resultado dessas experiências foi “trinta horas de vídeo, um acervo fotográfico e um projeto [...] de expresso interesse e vontade dos líderes das tribos Mentuktire, Gorotire e Aukre”, tendo como ideia principal a capacitação de grupos indígenas nas técnicas de aparelhos de vídeo (utilização e conservação), além de acompanhar a instalação de unidades de videotapes que formaram um circuito de vídeo entre os Kayapó. Portanto, diversas etapas da formação técnica foram pensadas e executadas, de forma que podemos considerar que o trabalho realizado foi avançado, tendo como objetivos viabilizar a troca de informações por meio do vídeo, possibilitar o registro da vida nas tribos por seus próprios membros — sem que o olhar que o fizesse fosse “de fora” — e realizar um programa que divulgasse suas experiências.

Aqui, podemos analisar dois aspectos que se destacam: primeiramente, vai se delineando de forma mais ampla o significado de “popular” para a ABVP. Se no início de sua trajetória o que se apresentava eram ações em vídeo voltadas às classes trabalhadoras organizadas ou desenvolvidas em meios acadêmicos, aqui a questão vai ganhando novas características e delimitações, abrangendo populações indígenas, como

²¹⁸ “Rio, Brasil: Urgente”, *Ibidem*, p. 04.

o exemplo posto. Outro aspecto que ressaltamos sobre o trabalho em vídeo com indígenas e capacitação técnica nestes grupos é até hoje visto como inovador, mas evidências postas no boletim da associação (não somente na edição sobre a qual tratamos neste momento, mas o assunto aparece em outras edições do periódico e também em produções em vídeo) mostram que esse processo, ao menos no Brasil, já existe há algumas décadas. Atualmente ainda há quem se surpreenda ao lidar com produções audiovisuais não só sobre populações indígenas, mas elaboradas por membros desses grupos, e mesmo que produções com essa temática existam, esse é um campo defasado, pois predominantemente a produção audiovisual, sobretudo televisiva, aborda a cultura do “mundo branco”. Os registros realizados tanto sobre indígenas quanto por indígenas agregados pelo acervo da ABVP, alguns podendo ser consultados atualmente – como *Kararaô* (Julio Azcarte, 1989) – são importantes para reverter os processos de esquecimento relativos às populações nativas brasileiras.

Sobre esse tema, Shohat e Stam (2006) desenvolvem alguns pontos, caracterizando o fenômeno como “mídia indígena”, que implica o uso de tecnologia audiovisual para os propósitos culturais e políticos dos povos indígenas, não somente no cenário brasileiro, mas populações no mundo todo, citando projetos edificados na área. Na visão dos autores, “a mídia indígena constitui um veículo poderoso para comunidades que lutam contra a expulsão geográfica, a deterioração econômica e ecológica e o aniquilamento cultural”.²¹⁹ O fenômeno implica riscos, uma vez que, ainda segundo os autores, os cineastas indígenas (termo usado na obra citada), de um lado, “utilizam novas tecnologias para sua afirmação cultural, por outro, disseminam uma tecnologia que pode no futuro contribuir para sua própria desintegração”.²²⁰

Em meio a algumas das alternativas de vídeo nas aldeias indígenas na época tratada, temos, por exemplo, o projeto Vídeo nas Aldeias, criado em 1987 pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI). Para Dominique Gallois e Vincent Carelli, que abordam o lado favorável do uso de novas tecnologias por povos indígenas, a ação foi idealizada “no contexto do movimento de reafirmação étnica” no Brasil, sendo os métodos

²¹⁹ SHOHAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica – Multiculturalismo e representação*. São Paulo, Cosac Naify, 2006, p. 70.

²²⁰ Idem. Os autores utilizam uma caracterização de Faye Ginsburg para essa questão: “dilema faustiano”.

audiovisuais “uma das modalidades melhor adaptadas ao diálogo entre povos que falam línguas tão diferenciadas quanto as etnias indígenas”²²¹ brasileiras.

Ainda sobre a valorização da formação técnica pela ABVP, retomamos a realização do III Encontro Nacional de Vídeo no Movimento Popular é anunciada na primeira página da sexta edição do *Vídeo Popular*, mencionado como o encontro nacional da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular – um indício do quanto a entidade já estava edificada e dando continuidade às estratégias antes idealizadas para concretizar seus objetivos. Nele foi oferecido, entre outras atividades, um curso de vídeo. Nesta edição, mais do que narrar eventos ocorridos anteriormente, houve o intuito de divulgar o que iria acontecer em diversas esferas do universo do vídeo, incluindo a formação técnica. Além do anúncio do curso que seria realizado no encontro nacional, foi divulgado neste boletim o VIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que ocorreu em Havana, Cuba, em dezembro do mesmo ano, que promoveu o seminário “Super 16 e Vídeo: uma alternativa para a produção em 35 mm” (sendo o filme de 16 mm uma opção mais acessível na produção audiovisual). O intercâmbio latino-americano promovido pela associação, portanto, também englobava questões pertinentes à formação técnica, que se sofisticava no decorrer dos anos, o que é possível notar em debates mais elaborados sobre a questão trazidos nos boletins, como no caso do artigo presente no boletim nº 07, de abril de 1987, “Vídeo Popular: problemas com a forma”, de autoria de Luiz Fernando Santoro, que, entre demais pontos, analisa questões ligadas aos formatos e elementos de linguagem presentes na produção popular em vídeo, indicando que havia uma contradição “entre a criatividade – eminentemente individual – e o processo de criação coletiva, de documentação do fato social, que deve acompanhar os resultados de discussões onde os fatores de cunho político geralmente são preponderantes sobre os estéticos”²²², inclusive abordando estética e política como elementos separados, sendo este problema não visto apenas como operacional, ou seja, não solucionado “com oferecimento de cursos de capacitação no manejo da câmera, ilha de edição, iluminação etc.”, aspectos importantes no fazer do vídeo, mas insuficientes já que, na concepção do autor, não consideravam o conteúdo dos programas, a questão do público-alvo, do processo de recepção, que não deveria ser “passivo nem atonizado”. A capacitação não deveria, portanto, ser somente

²²¹ GALLOIS, Dominique T., CARELLI, Vincent. “Vídeo e diálogo cultural – Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias”. Revista *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, nº 2, p. 61-72, jul./set. 1995, p. 63.

²²² *Vídeo Popular*, nº 07, ano III, abr. /1987, p. 02.

relacionada ao manejo da aparelhagem, mas contemplar outros aspectos que determinassem a forma, o conteúdo e o uso desses vídeos.

Uma das propostas postas por Santoro foi oferecer uma formação de repertório para os realizadores de vídeos, na qual, retomando aspectos do movimento cineclubístico, produções audiovisuais (videográficas e televisivas) deveriam ser vistas, analisadas e discutidas. Também deveria ser repensada a metodologia de produção e exibição, defendida não como um manual capaz de direcionar as discussões, mas como “uma formação completa do animador, considerando sobretudo sua própria função no processo, e apenas dando-lhe subsídios conteudísticos para responder questões mais técnicas e políticas que surjam”.²²³ O produtor, citado como “animador cultural”, não deveria ser um “mediador transparente”, mas participar do processo sem que se caísse em uma “interferência manipuladora”. As formações técnico-operacional e teórica, na perspectiva do autor, fazem parte essencial do conjunto para buscar resolver os problemas com a forma do vídeo popular com os quais esse universo deparava-se.

A mesma edição do periódico traz um artigo de capa que aborda os debates realizados no III Encontro Nacional de Vídeo no Movimento Popular, em outubro de 1986. Nele, menciona-se que a

[...] capacitação e formação é um dos grandes problemas que os grupos interessados em realizar produções de vídeo junto aos movimentos populares vivem e, preocupada com as pessoas que ainda não têm um conhecimento básico do vídeo, a Associação preparou para este III Encontro um curso que buscou, fundamentalmente, fornecer dados para a uma reflexão sobre a utilização do vídeo nos grupos onde estas pessoas atuam.²²⁴

Em vista disso e de demais evidências expostas no conjunto dos boletins, percebe-se que em alguns momentos a questão da formação técnica era um dos focos da Associação Brasileira de Vídeo Popular. Por diversas vezes, o foco era capacitar sujeitos para que se tornassem ativos no próprio processo de produção de vídeos, ou seja, no processo de representação de si mesmos.

Nesse ano é fundada a Escola dos Três Mundos, denominada Escola Internacional de Cinema e Televisão, voltada “para estudantes da América Latina, Caribe, África e Ásia” com sede em Cuba, dirigida pelo cineasta argentino Fernando Birri. Sendo umas das notícias da sétima edição do *Vídeo Popular*, ofereceria cursos

²²³ Idem.

²²⁴ “Um avanço na organização”, *Vídeo Popular*, nº 07, ano III, abr./1987, p. 01.

como o básico de capacitação, com duração de seis meses, com “formação polivalente nas áreas fundamentais de cinema e TV”. Outros cursos de aperfeiçoamento em roteiro, direção de atores, edição, câmera, também seriam ministrados.

É significativo mencionar que sempre existiram na América Latina movimentos a fim de organizar produtores de cultura audiovisual, como o primeiro encontro de cineastas latino-americanos, realizado no Uruguai em 1958, em decorrência do Primeiro Congresso Latino-Americano de Cineastas Independentes (que teve como desdobramento a criação a Associação Latino-Americana de Cineastas Independentes).²²⁵ No encontro estavam presentes “nomes que viriam a se destacar como principais integrantes do Novo Cinema Latino, como o diretor de cinema Fernando Birri pela Escuela Documental de Santa Fé, na Argentina, e o diretor brasileiro Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do Cinema Novo no país”.²²⁶ Sobre a “identidade territorial” destes primeiros encontros — o de 1958 e o anterior, ocorrido em 1954, conhecido como Festival de Cine Internacional Documental e Experimental de SODRE – Serviço Oficial de Difusão Radioelétrica —, Riquelme (2011) analisa:

De um terreno neutro, a capital uruguaia – Montevideú – veio a se tornar espaço promissor para que ocorresse uma das primeiras reuniões informais dos cineastas latino-americanos em seu próprio continente. Antes, encontros como estes só ocorriam em festivais estrangeiros como, por exemplo, em Cannes, Veneza ou Pesaro, na Europa.²²⁷

Eram dados os primeiros passos para que o cinema latino-americano criasse sua própria identidade, desvincilhando-se de influências para além do continente.

Voltando às considerações sobre a formação técnica, ainda em 1987 a Associação adquiriu equipamentos capazes de conceder “uma resposta eficaz às necessidades dos produtores de vídeo na área popular e à própria organização de comunicação no movimento popular e consequentemente no Brasil”.²²⁸ Para isso, a entidade, antes utilizando espaço conjunto com a CDI (Cinema Distribuição

²²⁵ Para mais informações sobre o Novo Cinema Latino-americano, ligado aos eventos mencionados, ver TRILNICK, Carlos. *Nuevo Cine Latinoamericano*, em *IDIS - Investigaciones sobre Diseño de Imagen y Sonido*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

²²⁶ RIQUELME, Diogo Ivan Caroca. “O cinema documentário da América Latina dos anos de 1960. Uma breve reflexão dos principais movimentos cinematográficos do novo cinema da América Latina”, em *Cadernos PROLAM/USP*, ano 10, vol. 1, 2011, p. 98.

²²⁷ Idem.

²²⁸ *Vídeo Popular*, nº 08, ano III, mai. /jun. /jul. /1987, p. 01.

Independente), mudou de endereço. A ilha de edição adquirida tinha prioridade de uso pelos grupos do movimento popular, e custo abaixo do mercado. Neste boletim consta uma tabela de valores de uso de equipamentos e serviços, como edição de VHS-VHS, U-matic-VHS, entre outros. É essencial notar que os preços variavam de acordo com quem iria utilizar os aparelhos, entre, por exemplo, as categorias “área popular”, “intermediário” (grupos ou pessoas que desenvolviam projetos alternativos — não comerciais —, mas que não fossem vinculados ao movimento popular) e “comercial”.

Ano a ano, a ABVP se aprimorava, inclusive com a realização de eventos, como o V Encontro Nacional da Associação, em novembro de 1988, tratado na décima edição do boletim, no qual estavam presentes pouco mais de cinquenta participantes, vindos de todo o país, e tendo como um dos focos das discussões dos grupos de trabalho justamente a questão da formação e capacitação (além da distribuição). Também no encontro uma nova diretoria foi eleita, tendo “como meta principal a consolidação da ABVP a partir do desenvolvimento de projetos de formação/capacitação, distribuição e informação”.²²⁹ Nas discussões propostas, foi levantada a necessidade da associação “estabelecer um plano de formação para realizadores de vídeo popular dando prioridade a seus associados”. Dentre os objetivos do plano estavam a formação de novos realizadores, o aperfeiçoamento de quem já trabalhava com vídeo popular, a elaboração de materiais didáticos, como apostilas, para facilitar a difusão do conhecimento e a execução de cursos com níveis de aprofundamento, do básico a níveis mais avançados, que incluíam direção de atores e administração de projetos. Outra necessidade ressaltada foi a da existência “de uma organicidade entre as atividades, ou seja, que os cursos não sejam apenas uma somatória, mas que sejam partes de uma proposta global de formação”.²³⁰

O décimo número do periódico ainda coloca, de forma bastante elaborada, diversas questões em pauta, como debates pertinentes ao objetivo de consolidação do projeto político da ABVP e a articulação da entidade à Fundação Ford. Em decorrência do V Encontro Nacional, realizado na cidade do Rio de Janeiro, o boletim apresenta uma ilustração da estátua Cristo Redentor, ponto turístico carioca, caracterizado como um “videasta” (definição da própria ilustração), que, além de vestir um colete adequado para quem trabalha na área de fotografia ou audiovisual, traz consigo equipamentos de filmagem e fotografia. O “Cristo-videasta” veste óculos escuros, aparentando

²²⁹ “O Encontro...”. *Vídeo Popular*, nº 10, ano V, jan. /fev./mar. /1989, p. 03.

²³⁰ Idem.

modernidade, além de estar sorrindo e ter suas duas mãos fazendo sinais de “jóia”, com os polegares levantados. É extremamente curioso notar que, como legenda da mensagem principal que é posta junto à ilustração, “Bemvidos ao Rio, Videastas!*”, consta a frase “*Videasta é a _”. Podemos deduzir que na lacuna provavelmente o que constaria é a palavra “mãe”,²³¹ mas não é facilmente identificável se essa seria, no caso, a suposta resposta dos participantes do encontro, designados como videastas, mas que não se identificaram com esta atribuição, talvez por ser muito próxima de “cineastas” e o movimento de vídeo estar, no momento tratado, buscando edificar-se como algo independente de demais manifestações audiovisuais, como o próprio cinema (ver **imagem 5**).

O número 12 do boletim, publicado em 1990, embora esteja fora da delimitação temporal que selecionamos para a pesquisa traz interessantes pontos que se destacam, como o anúncio do IV Encontro Latino-Americano de Vídeos, demonstrando o quanto se desenvolveu a troca intercontinental zelada pela ABVP. Esta edição do boletim também demonstra o refinamento dos debates postos no conjunto dos periódicos, que fica evidente no artigo de Muniz Sodré, então professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, de título “O vídeo é uma corrente de transmissão entre os realizadores e os receptores”,²³² extraído de palestra ministrada no VI Encontro Nacional da ABVP (em Alcobaca, Bahia), que analisa os meios de comunicação, a informação, os usos que são feitos dos meios de comunicação, o sentido das informações que são transmitidas às pessoas, a forma do vídeo — para ele híbrida — e questões similares. Os boletins, neste momento, possuíam mais páginas: antes eram finalizados com cerca de seis páginas, enquanto a edição nº 12 apresenta doze páginas, número médio de páginas dos boletins posteriores – lembrando que foram editados trinta boletins ao total.

Entre as versões de otimismo tecnológico, de Marshall McLuhan²³³ e otimismo ideológico, de Hans M. Enzensberger,²³⁴ como introdução, Sodré debate os usos, sentidos e possibilidades da comunicação, dos meios, da informação. E entra na questão específica do vídeo, que “seria um meio de transformação cultural”, cabendo a ele “questionar o funcionamento das instituições e a relação de cada uma com o real e com

²³¹ Não debateremos aqui a conotação machista da frase, popularmente utilizada.

²³² SODRÉ, Muniz. “O vídeo é uma corrente de transmissão entre os realizadores e os receptores”. *Vídeo Popular*, nº 12, nov.-dez.-1990, p. 07.

²³³ Que defende que os meios eletrônicos inauguraram uma comunicação planetária generalizada.

²³⁴ Que entende as mídias e os meios de comunicação como uma nova força produtiva, que se encontram a serviço do capital, mas se desenvolverão e terão participação da massa.

a ficção”.²³⁵ Sendo o vídeo uma forma híbrida, teria que ser, portanto, “cada vez menos midium, convertendo-se em mediação”, questionando o que os demais meios de comunicação não podem fazer por serem dominados pelo sistema, servindo o mercado de bens de consumo. O vídeo, então, colocava-se, para Sodré, como “a força do pequeno”, e grandes questões deveriam ser debatidas em pequenos grupos. Uma das críticas mais relevantes do autor nesta explanação é sobre uma possível transposição da aplicação do pensamento questionador, que quando posto em “macroescalas, se torna tecnocrata, no sentido que fica cada vez mais acadêmico”, perguntando se o vídeo seria adequado a qualquer tipo de discussão e se não seria “mais próprio para o local, o territorial, para o específico”. Diante das colocações de Sodré, atentamos para o fato de que a preocupação em atuar de forma mais local e territorial esteve presente na trajetória da ABVP, que, como mencionamos, preocupava-se tanto em reforçar a identidade brasileira e latino-americana tanto nos conteúdos abordados nas produções que agregava quanto promover os encontros e eventos intercontinentais, na América Latina, a fim de estabelecer esse intercâmbio, e, de certa forma, delimitá-lo de forma “intracontinental”, reforçando as fronteiras latino-americanas neste movimento de comunicação popular.

Avançando por mais alguns números dos boletins, percebemos que há uma mudança de tom no anúncio do II Seminário Nacional de Vídeo Popular e VIII Encontro da ABVP marcado para ter início no final de outubro de 1992. Partindo do Projeto de Lei da Informação Democrática (nº 2.735/92), que tramitava na Câmara dos Deputados, mostrando haver “a real possibilidade de acontecer a tão esperada ‘reforma agrária do ar’”,²³⁶ o Seminário teria como foco os debates em torno da democratização dos meios de comunicação, não sendo a formação técnica mencionada na programação, a não ser em determinada atividade que tinha o objetivo de debater as “Políticas da ABVP: discussão das políticas de distribuição, capacitação e informação”. Podemos considerar que a partir deste momento, aproximadamente, a militância da entidade pela democratização da comunicação ganha novos contornos, com debates sobre a esfera legal das mídias.

A despeito de utilizarmos como principais fontes em nossa análise as textuais, outros documentos produzidos pela associação também apresentam informações importantes para o que aqui propomos. E na leitura destes documentos também

²³⁵ Idem.

²³⁶ “Lei da Informação Democrática – O Projeto já está na Câmara”, *Vídeo Popular*, nº 15, set. /out. /1992, p. 04.

encontramos evidências relacionadas às categorias com as quais trabalhamos. No caso da capacitação técnica, temos indícios da preocupação da entidade com essa questão em diversos documentos, como em documento sem data, provavelmente de antes de 1989 (por conta do nome da associação) intitulado “Histórico resumido da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular”, expondo as origens da associação, seus objetivos e o trabalho que desenvolvia, sendo citada a “realização [...], com o apoio da Unesco,²³⁷ de oficinas de capacitação para a produção de vídeo na área popular”, o que mostra, novamente, que as oficinas e cursos capacitadores não ficavam somente no campo das ideias, mas eram de fato realizados.

Ademais, a despeito do uso da capacitação técnica na luta pela democratização da comunicação, apostando que o Projeto 2.735/92 seria aprovado, garantindo o funcionamento de estações locais de televisão, a ABVP intentava, “por ter experiência em ações de formação técnica”, atuar como “formadora de multiplicadores para os diversos postos de trabalho das estações que serão criadas às centenas pelo Brasil”. Fica mais do que evidente, portanto, que expandir a capacitação técnica entre produtores e realizadores fazia parte do que a ABVP entendia por comunicação popular. Em um contexto em que as classes populares, populações indígenas, trabalhadores organizados do campo e da cidade e demais grupos, quando surgiam em tela – na maioria das vezes cinematográfica – não participavam de todo o processo de produção do que era exibido, não sendo, assim, ativos no processo de registro de si próprios, levar o entendimento técnico ao alcance desses grupos para que eles mesmos pudessem se registrar era inovador e capaz de mudar a relação estabelecida entre grupos “excluídos”, de certa forma, dos meios de comunicação audiovisuais, especificamente o vídeo.

E essa intencionalidade aparece desde o surgimento do vídeo popular, pois, sendo este meio mais acessível a quem antes era considerado apenas espectador, as tecnologias do seu universo ganham um caráter revolucionário, como definiram diversos autores e nos lembra Santoro (1989), citando como exemplo o francês Guy Gauthier, que considerava que “o vídeo não era mais visto como um instrumento, mas como uma promessa de novas relações sociais, como se os revolucionários do mundo

²³⁷ *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*. Não encontramos menções à organização em outros documentos ou nos boletins.

inteiro tivessem apenas um slogan: o vídeo para todos”.²³⁸ Com ele, seria, portanto, possível democratizar a comunicação e, conseqüentemente, a sociedade.

III.4 - No cerne do sindicalismo: vídeo popular e militância dos trabalhadores organizados

Retomando a discussão sobre o popular, já há menções que associam esse tema com a preocupação com a formação técnica de grupos e indivíduos na área de vídeo. É que o se observa, por exemplo, nas referências de Santoro (1989), supracitado, lembrando que em meados de 1983

[...] foi realizado um curso de capacitação em vídeo especificamente para grupos que atuavam junto aos movimentos populares. O curso [...] teve como tema central “O vídeo como instrumento de animação cultural e intervenção social”, procurando atender a comunicadores populares que já trabalhassem ou que pretendessem utilizar os vídeos em suas atividades.²³⁹

Anteriormente, no mesmo trabalho, Santoro conceitua seu entendimento por *movimento popular* (grifos do autor), extraído de um documento nomeado “Documento de São Bernardo”, assinado por líderes sindicais e de movimentos de bairro, datado de 1980, no qual constava que

Todas as formas de mobilização e organização de pessoas das classes populares, direta ou indiretamente vinculadas ao processo produtivo, tanto na cidade quanto no campo. São movimentos populares as associações de bairro, os clubes de mães, os grupos organizados em função da luta pela terra, e outras formas de luta e organização popular. Faz parte também o movimento sindical, que por sua própria natureza tem um caráter de classe, definido pelas categorias profissionais que dele fazem parte.²⁴⁰

Na busca por conceituar a expressão “vídeo popular”, o autor indica que esse processo deve ser uma tentativa que parta “do reconhecimento do conjunto das

²³⁸ GAUTHIER, Guy, “Les militants: dix ans des fièvres et mirages”, em *Autrement*, Paris, Seuil, nº 17, fev. 1979, p. 72, *apud* SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem nas mãos – O vídeo popular no Brasil*, São Paulo: Summus Editorial, p. 25.

²³⁹ SANTORO, Luiz Fernando, *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 59.

produções e modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares”.²⁴¹ Nesta concepção, portanto, o vídeo popular é estritamente ligado aos movimentos populares, às classes populares.

Retornando ao curso de capacitação realizado pelo Núcleo de Estudos da Memória Popular do ABC, Oliveira (2001) retoma que os “participantes deste curso decidiram formar um coletivo para documentar o CONCLAT²⁴² – Congresso da Classe Trabalhadora, grupo que autodenominou-se Vídeoclat”²⁴³, pontos que abordamos anteriormente, neste mesmo capítulo, mas recuperamos pois entendemos que as colocações dos autores, até determinado momento de sua explanação, mencionados mostram-se mais preocupadas em debater teoricamente o popular do que entender a dinâmica da Associação.

Sobre o registro do CONCLAT, com gravações realizadas em VHS (e editadas em U-Matic²⁴⁴), totalizando 16 horas de filmagens, foi realizado um vídeo final 35 minutos, com várias cópias distribuídas por todo o país e “exibidas em sindicatos, associações, empresas e comunidades eclesiais de base”.²⁴⁵ Essa produção, conforme pontua Santoro (1989), afirmou as contradições presentes na formação da Central Única dos Trabalhadores.

Outro evento antecessor à criação da ABVP é destacado por Oliveira (2001), o I Encontro Nacional de Audiovisual e Vídeo-Cassete para Evangelização do Meio Popular e Grupal, ocorrido na cidade de Teixeira de Freitas, Bahia, entre 20 a 29 de janeiro de 1984. Participaram do Encontro 24 pessoas, representantes de 19 entidades do Nordeste. Entende Oliveira que com

[...] o início da década de 1980, com o relativo abrandamento das restrições políticas por parte do Estado, há uma intensificação das manifestações de comunicação ao nível das bases sociais, isto é, da *comunicação popular* (grifo do autor), principalmente por meio de

²⁴¹ Idem, *ibidem*.

²⁴² Conforme Santoro, o CONCLAT “[...] iria se realizar no mês seguinte, em agosto, [...] reunindo mais de cinco mil trabalhadores do campo e da cidade de todo país.” – p. 64. “O Congresso, que durou três dias, terminou com a fundação da CUT – Central Única dos Trabalhadores [...]” – p.65.

²⁴³ OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*, p. 31. *Vídeoclat* foi o nome dado ao primeiro boletim do que seria, futuramente, o boletim da Associação.

²⁴⁴ Primeiro formato de fita para armazenamento de imagens que possibilitava que os rolos fossem acomodados na parte interior do estojo plástico, o cassete.

²⁴⁵ OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*, p. 31.

jornais, boletins, folhetos, programas de rádio por alto-falantes, programas de vídeo etc.²⁴⁶

Porém, eram “manifestações intensas mas em geral isoladas, onde é evidente a dificuldade de articular-se um intercâmbio e, conseqüentemente, uma discussão constante entre os diferentes grupos populares a partir de uma temática comum”.²⁴⁷

Outras manifestações semelhantes ocorridas no período, também foram analisadas desta forma por Santoro (1989) e outros pesquisadores do tema.²⁴⁸ Ainda, para Santoro (1989), “faltam meios de comunicação de maior penetração para desenvolver essa função de alinhar as diferentes experiências e devolvê-las às classes populares²⁴⁹ de forma organizada²⁵⁰”. Além dos encontros mencionados até o presente ponto, houve outra movimentação do gênero, de sorte que todos estes acontecimentos desencadearam na fundação da ABVP, incluindo a 1ª Mostra de Vídeo Militante, que ocorreria em 1984, já abordada por nós neste trabalho.

Sabe-se que durante o período da ditadura civil-militar brasileira, bem como em períodos anteriores, como durante o Estado Novo, produções artísticas passavam por análise aprovativa antecessora à sua circulação pública. A censura, portanto, já estava presente no país em tempos anteriores ao golpe militar de 1964, fato nem sempre lembrado. Sobre esse processo, entende Leonor Souza Pinto que

[...] até o golpe, a censura apenas classifica os filmes por faixa etária, e os cortes não existem, como mostra o processo de *Os Cafajestes* [filme de 1962, dirigido por Ruy Guerra], que em detrimento da pressão popular, respaldada pela igreja católica, foi liberado à exibição para maiores de 18 anos, sem cortes.²⁵¹

Com o golpe e a repressão cada vez mais incisiva e estruturada, a censura é reorganizada, a fim de atender interesses políticos dos militares, portanto, a censura executada durante o período ditatorial (1964 a 1998, como considerado pela autora)

²⁴⁶ Ibidem, p. 59.

²⁴⁷ Ibidem, p. 59-60.

²⁴⁸ Como Regina Festa, ex-membro da ABVP, comunicadora e professora.

²⁴⁹ Este trecho da tese é, para nós, bastante importante no que concerne ao viés dado ao “popular” pela visão do autor. Aqui Santoro refere-se ao termo através de uma abordagem de divisão de classes sociais.

²⁵⁰ Idem nota “16”, p. 60

²⁵¹ PINTO, Leonor Souza. “O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”, p.03, em *Classificação Indicativa no Brasil – desafios e perspectivas*. Org.: Claudia Maria de Freitas Chagas, José Eduardo Elias Romão, Sayonara Leal. Ministério da Justiça – Secretaria Nacional de Justiça, Brasília, 2006, projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro - 1964/1988*.

[...] não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e a sustentação do regime militar. No mercado interno, usou de todos os artifícios para garantir a maior e a mais eficiente difusão da ideologia vigente, investindo na reorganização do departamento de censura, subordinando-o à Polícia Federal, regulamentando a carreira de censor federal, para a qual passa a ser exigido nível superior, e investindo na formação dos censores com a promoção de cursos internos.²⁵²

A fase pela qual a censura passava no momento da organização da 1ª Mostra de Vídeo Militante, como classifica a autora, era a da distensão (1975-1988). Ainda, para ela,

[...] o maior equívoco de avaliação deste período é a de que a censura termina com a abertura. Na contramão dos ares de liberdade ditados pela abertura política, e diferentemente do que se costuma inferir, a censura, mantida para os espetáculos de diversões públicas, inclusive para o cinema, apenas muda seu foco, mas continua atuante. Para as salas de cinema, libera os filmes com uma política de cortes mais moderada, enquanto para a televisão, onde agora se concentra o grande público, a censura, competente e atenta, investe pesadamente nas proibições.²⁵³

Como uma das consequências da censura à mostra, surge, então, em agosto de 1984 o boletim *Videoclat*, termo diretamente relacionado ao CONCLAT, ponto que citamos diversas vezes anteriormente. Importa-nos, neste momento, a passagem:

Os meios de comunicação de massa, dados 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 dignidade de vida para todos.²⁵⁴

Neste primeiro boletim, *Videoclat* (com subtítulo “Vídeo nos Movimentos Populares”), é possível que identifiquemos o intuito inicial do grupo que se formava a fim de promover o vídeo popular (que geraria a ABVP, posteriormente). O “promover”, aqui, refere-se à produção e à circulação de vídeos e, igualmente, à formação de

²⁵² Ibidem, p. 03-04.

²⁵³ Ibidem, p. 14.

²⁵⁴ Boletim *Videoclat*, nº 01, ano 1, ago./1984, p. 01

indivíduos na área. Na edição de estreia do periódico constam colunas informativas com pautas variadas: em relação à mostra censurada, explicações sobre o que é o boletim, notícias de eventos relacionados à área de comunicação popular, comentários de vídeos, entre outras. Inicialmente, o que é possível notar nesta primeira edição do informativo, destacava-se a ligação entre o movimento de audiovisual popular e as classes trabalhadoras organizadas, como exposto no trecho do artigo, acima.

Ao final da década de 1970 e início dos anos 80, sobressaíram-se as ações dos movimentos operários e sindicais brasileiros. Os movimentos sindicais especialmente, como as greves do ABC Paulista, atingiram resultados concretos em suas lutas.²⁵⁵ Nessa linha, é importante atentarmos para formulação de Ricardo Antunes (1992), a qual, diferenciando os movimentos, aponta que o movimento operário possui amplitude e abrangência maiores que o movimento sindical, embora possa haver relação entre o avanço do movimento operário e o crescimento do movimento sindical, em alguns casos.²⁵⁶ A categoria “trabalho”, muitas vezes ligado aos movimentos operário e sindical (sobretudo esse último), é bastante notada no conteúdo dos boletins e vídeos.

A Associação Brasileira de Vídeo Popular, desse modo, tendo sua gênese nas classes trabalhadoras organizadas, permaneceu, durante toda a sua trajetória, estabelecendo essa relação – mesmo que mais distante em alguns momentos –, agregando entre a produção que considerava popular aquela produzida e voltada aos sindicatos, sindicalistas e ao mundo do trabalho, o que indica também a preocupação dos sindicatos em manterem suas formas de lutas atualizadas em relação às técnicas e linguagens modernas, acompanhando as evoluções neste sentido. Nos catálogos da entidade, sempre estiveram presentes títulos com a temática, incluindo o catálogo de 1992, que conta com a categoria “Movimento sindical”. Traçamos, no Capítulo II, um paralelo com produções audiovisuais visadas pelos órgãos de repressão em período ditatorial, retomando que muitas dessas produções eram justamente voltadas à temática sindical e da classe trabalhadora organizada, como os filmes sobre as greves do ABC Paulista, fichados pelo DEOPS, assim como mostras de cinema político e ciclos de debates sobre filmes deste gênero. Em decorrência disso, podemos perceber os ganchos estabelecidos entre a ABVP e os sindicatos, o movimento sindicalista e operário, o

²⁵⁵ Ver: ANTUNES, Ricardo. *A rebeldia do trabalho – O confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978-80*. São Paulo: UNICAMP, 1992.

²⁵⁶ Ver: Idem.

sindicalismo, enfim, a classe trabalhadora organizada. Em alguns momentos, ao citarmos o termo “classe trabalhadora” estaremos referindo-nos à classe trabalhadora organizada, especificamente, e não tratando de forma abrangente, como se nos referíssemos a todos os trabalhadores.

São muitas as evidências trazidas nos boletins publicados pela associação nas quais é possível perceber a relação ABVP-sindicalismo/sindicatos, como no caso da quarta edição do informativo, que traz a coluna “Uma experiência de vídeo sindical”, relatando como o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo começou a utilizar o vídeo, como um projeto interno, documentando a Campanha Salarial, “tendo como objetivo inicial a realização de um vídeo que mostrasse como é organizada a campanha, como atuam os diversos departamentos do Sindicato e como se desenrolam as negociações”,²⁵⁷ com a gravação de assembleias, movimentos em porta de fábricas e outras situações. O *Jornal da Greve* foi criado no decorrer da campanha, e neste projeto vários locais foram documentados. É interessante ressaltar que parte da técnica utilizada no processo é citada na coluna: “Este material era editado em VHS ou U-matic para VHS, com narração e música em *off*”. Ou seja, o sindicato estava atualizado em relação à técnica, utilizando o que havia de mais moderno ao seu alcance para aprimorar suas formas de luta.

Esta coluna ganha atenção especial porque expõe pontos essenciais para nosso debate, como o trecho em que é citada uma das consequências da utilização do vídeo pelo sindicato: “Essas experiências foram muito interessantes enquanto circulação de informações e acreditamos que este processo serviu para colaborar na desmistificação da TV enquanto manipuladora de informações”.²⁵⁸ Este é mais um momento, não só em relação aos vídeos sindicais, mas aos objetivos da ABVP, em que é evidenciada a circulação de informações, além da necessidade de estabelecer-se um contraponto à cultura televisiva à qual as pessoas estavam acostumadas. Tais críticas permanecem vigentes, sendo questões com as quais ainda lidamos ao tratarmos sobre a televisão. Passaram-se três décadas desde que a coluna citada foi publicada, mas a televisão, ao menos no caso da televisão aberta, não cede espaço suficiente às classes populares e aos assuntos pertinentes e elas, principalmente no âmbito jornalístico.

²⁵⁷ “Uma experiência de vídeo sindical”, em *Vídeo Popular*, nº 04, ano II, set. /1985, p. 05.

²⁵⁸ *Idem*.

Voltando ao uso do vídeo no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, a questão da circulação também se coloca como pauta, uma vez que foi criado um circuito interno que permitia que o vídeo feito fosse transmitido em televisões dentro do próprio prédio da entidade, e demais programações estavam sendo organizadas para serem também exibidas, a fim de apresentar produções sobre saúde, política e cultura. Ademais, o sindicato tinha a intenção de estabelecer relações e intercâmbios com outros grupos independentes, entidades e sindicatos interessados em seu trabalho, a fim de que fosse possível, em uma ação coletiva, “encontrar formas de comunicação em que se questione, que elabore o raciocínio e que, em alguma medida, contribua para a conscientização e que minimize os efeitos de uma comunicação centralizada”.²⁵⁹ Novamente é posta, então, no conjunto de documentos produzidos pela ABVP e que selecionamos para análise a questão da democratização da comunicação.

Tem continuidade a exposição das articulações entre a associação de vídeos e sindicatos nos boletins publicados, como na edição nº 05, de junho de 1986, em que determinada coluna²⁶⁰ aborda sobre a produção em vídeo realizada no Sindicato dos Trabalhadores Rodoviários do ABC, após investir na compra de equipamentos de vídeo e na contratação de um profissional habilitado que desenvolvesse um projeto de comunicação no próprio sindicato. Este coordenador, Mário Galluzzo Junior,²⁶¹ já havia produzido um programa jornalístico, com integrantes do Departamento de Comunicação do sindicato, de nome *Rodovídeo*, exibido nas dependências de sua sede. É interessante notar que ao produzir seus próprios programas, o interesse, à primeira vista, não parecia ser o de divulgar informações do sindicato para além de suas “fronteiras”, uma vez que produções eram exibidas internamente, como no caso de vídeos produzidos pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Se contrapor à comunicação hegemônica, até este momento, mais do que significar expandir a área de exibição dos programas produzidos pelos e sobre os sindicatos, significava oferecer essa alternativa aos seus próprios militantes. Não queremos afirmar que havia a possibilidade certa de que essas produções fossem exibidas em canais abertos, mas o interesse, nos dois casos citados, aparentava ser a formação interna, e não a informação externa. Mesmo ações

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ “Rodoviários na era eletrônica”, *Vídeo Popular*, nº 05, ano III, jun. 1986, p. 06.

²⁶¹ Uma década depois, em 1996, Galluzzo defendeu seu trabalho de mestrado no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, intitulado *O vídeo como processo de interação entre realizador e comunidade: uma experiência no ABC Paulista*, tratando sobre os grupos independentes e populares produtores de vídeo no Brasil, especificamente na região do ABC Paulista, a fim de questionar a ordem já existente da comunicação.

externas visavam orientar a categoria, no caso do Sindicato dos Rodoviários, que pretendia exibir seus vídeos em locais de alta circulação e concentração de motoristas.

Um dos maiores passos dados pela ABVP no campo do sindicalismo foi a implementação da TV dos Trabalhadores (TVT), pelo Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema. Com a coordenação de Regina Festa, uma das fundadoras da ABVP e professora da ECA-USP e a colaboração de outros membros articulados à associação, como Santoro, e tendo as decisões tomadas pela própria direção do Sindicato, o projeto visava, inicialmente, utilizar o vídeo na área sindical com determinados objetivos, como consta em coluna dobre a TVT na sexta edição do *Vídeo Popular*:

[...] na escola de Formação Sindical, como suporte para as aulas; [...] para documentação das lutas do Sindicato; [...] como suporte para os movimentos populares, especialmente os sindicatos; [...] como suporte para a CUT; [...] como instrumento para a memória coletiva do movimento operário.²⁶²

A participação dos próprios trabalhadores, que vinha crescendo, foi essencial, segundo consta na coluna, para atingir os objetivos propostos. Então, popularizar ganhava contornos ligados à participação dos próprios sujeitos documentados na execução das produções. Não se tratava mais de “serem filmados”, mas de “filmarem-se”. Popularizava-se a produção, como em demais casos, como, por exemplo, quando populações indígenas registravam imagens de si mesmas, de fato, contar com a participação popular, democratizar o acesso aos modos de fazer. O trabalhador não mais apenas se via na tela, mas participava do processo que o levou até lá, tornando-se sujeito ativo nessa construção. Um dos trabalhos realizados, que evidenciam essas características é a cobertura do II Congresso Nacional da CUT, ocorrido no Rio de Janeiro em julho de 1986. A produção recebeu a colaboração de vinte pessoas atuantes na área de vídeo e ligadas a entidades populares. Foram desenvolvidos seis programas com temas variados.

Dizeres da coluna colocam que diversas alternativas relacionadas à organização e à linguagem foram experimentadas na TVT, incluindo a busca por diferentes estruturas narrativas que fossem capazes de expressar os valores do próprio universo dos trabalhadores; a pesquisa ativa na organização da memória coletiva; o uso do vídeo

²⁶² “TV dos Trabalhadores”, em *Vídeo Popular*, nº 06, ano III, setembro-outubro de 1986, p. 06.

como instrumento de luta, na transmissão de mensagens consideradas importantes às próprias classes trabalhadoras; a participação de trabalhadores como comentaristas — e também apresentadores e entrevistadores — de seu próprio processo, em aspectos sociais e políticos; e a instalação de um centro de distribuição em área sindical. O tom inovador destas ações se dava, sobretudo, em relação ao próprio meio utilizado para que os trabalhadores pudessem falar de si mesmos. Até então, quando as classes trabalhadoras se expressavam, o faziam por meios impressos, como boletins, jornais, cartazes, panfletos, ou seja, as palavras escritas, as formas textuais, muitas vezes acompanhadas também de imagens — porém “estáticas” — representavam-na. Com o uso do vídeo e as imagens em movimento, novas possibilidades de registrarem e mostrarem a si mesmas começam a fazer parte da realidade das classes trabalhadoras organizadas, que, é importante salientar, sempre acompanharam a evolução tecnológica para uso interno (por exemplo, para formar militantes) e/ou externo (por exemplo, relatar suas ideias e ações para um público mais amplo).

A TVT foi tema de estudo central de alguns trabalhos científicos, como a tese de Regina Festa, supracitada como coordenadora do projeto, de título *TV dos Trabalhadores: a leveza do alternativo*²⁶³ e a dissertação de Eduardo Silveira de Menezes, com nome *Audiovisual alternativo: a experiência da TV dos Trabalhadores (TVT)*²⁶⁴. Além de surgir como tema central de estudos, a TVT também aparece em demais trabalhos sobre comunicação popular e alternativa e cultura sindical.²⁶⁵ Percebe-se, nos debates acadêmicos, que os meios de comunicação massivos são bastante presentes, e quando os estudos voltados às formas de comunicação popular aparecem, geralmente são estudadas manifestações impressas — como boletins, periódicos, panfletos, como citamos — estando ainda a comunicação audiovisual popular pouco presentes no debate. Trazendo a possibilidade de que grupos como as classes trabalhadoras organizadas, populações indígenas, trabalhadores rurais, entre outros grupos, falassem por si mesmos — pelo vídeo, participando do processo tanto do fazer e

²⁶³ Doutorado em Comunicação Social. ECA-USP, São Paulo, 1991.

²⁶⁴ Mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo (RS), 2011.

²⁶⁵ Como os artigos “Do vídeo popular às especificidades do padrão tecno-estético alternativo”, de Valério Cruz Brittos e Eduardo Silveira de Menezes, em *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación*, vol. XIII, nº 03, set.-dez. 2011 e “Os aparatos de comunicação de massa e a luta pela hegemonia no Brasil”, de Pedro Estevam da Rocha Pomar, em *Lutas Sociais*, vol. 19-20, 2º semestre de 2008.

quanto do protagonizá-lo – a ABVP ofereceu novos rumos ao debate teórico sobre as questões ligadas a eles.

Retomando as evidências sobre a relação da associação com o movimento sindical postas nos boletins que analisamos, na sétima edição da publicação consta uma coluna que relata a produção de um programa pelo Sindicato dos Bancários de São Paulo, que abordou a greve da categoria (ocorrida nos dias 11 e 12 de setembro de 1986), de título *Cobra que não anda vira cinto*. Com quinze minutos de duração, o programa, o primeiro trabalho realizado em vídeo pelo sindicato, antes da criação da TVB – TV dos Bancários – trás entrevistas tanto com bancários quanto com a população sobre a greve, além de apresentar manifestações e demais atividades realizadas no período, a ação da polícia e os desdobramentos da greve. O título consta nos catálogos de 1989 e 1992 da ABVP. O vídeo foi exibido na sede e subssedes do sindicato, e em cursos de formação sindical. Era o vídeo sendo utilizado, mais uma vez, na formação de militantes e sendo exibido para militantes, e dizeres da própria coluna concluem: “O trabalho da TVB indica mais um caminho da utilização do vídeo como meio de comunicação e organização dos bancários”.²⁶⁶

Em várias edições posteriores, como, por exemplo, as de número 9, 10, 11, 12 e 13, a questão dos vídeos nos sindicatos ou a relação da ABVP com as classes trabalhadoras organizadas não é referida. No entanto, apesar de não surgirem nos boletins, propriamente, os catálogos de vídeos da entidade evidenciam a importância das articulações entre a associação e o mundo sindical. No catálogo de 1989, entre centenas de títulos de diversas categorias, a categoria “Movimento sindical” conta com 41 títulos em vídeo sobre o tema. No catálogo de 1992 a categoria permanece presente, apresentando 44 títulos, sendo uma das categorias com mais títulos.

Nascida no meio sindical e dando continuidade a essa relação durante sua trajetória, em determinados momentos com mais ênfase, inclusive tendo colaborado para o surgimento da TV dos Trabalhadores, referência na área de comunicação sindical, a ABVP deu indícios de que entendia como comunicação popular também aquela ligada às classes trabalhadoras organizadas, ao mundo sindical, a feita e dirigida a diversas categorias de trabalhadores, antes surgidos como protagonistas apenas no meio cinematográfico e não participando de todo o processo de desenvolvimento e

²⁶⁶ “Vídeo no Sindicato dos Bancários de São Paulo”, *Vídeo Popular*, nº 07, ano III, abri/11987, p. 05.

realização das produções. Era o “ABC da Greve” com ainda mais espaço concedido aos trabalhadores, ou seja, no entendimento da associação: popular.

Demais categorias destacam-se nos boletins, facilitando a compreensão das articulações da Associação Brasileira de Vídeo Popular e sua função social no contexto do qual fazia parte, mas as aqui postas, evidenciadas na leitura do conjunto dos boletins publicados pela entidade permitem que tenhamos uma noção satisfatória de suas intencionalidades e quais ações colocou em prática para concretizá-las.

Percorrendo caminhos que passaram pelo movimento operário, pela articulação intercontinental, pelo alinhamento técnico à modernidade, pelo universo das mulheres, dos indígenas, dos negros, dos trabalhadores do campo, a ABVP trabalhou com diversas frentes na luta pela democratização da comunicação, ampliando seu leque de possibilidades. A formação de uma consciência crítica proposta pela entidade para que as mulheres e os homens fossem ativos no seu próprio processo de vida caminhou por todas essas questões.

Capítulo IV - Do papel à câmera: a produção audiovisual popular em torno da Associação Brasileira de Vídeo Popular

“O vídeo comprometido não pretende ser um conjunto elegante de significantes, mas sim tornar-se *gesto cultural*, braço e voz de segmentos enormes da nossa América secularmente sem voz e de gestos reprimidos pela truculência ou sutileza dos conhecidos regimes.”²⁶⁷

IV.1 – Sistematizando imagens populares: o acervo da ABVP ontem e hoje

Partimos do papel (o material impresso produzido pela ABVP periodicamente) e chegamos à câmera, especificamente aos vídeos realizados tanto pela entidade quanto pelos movimentos e grupos a ela articulados, universo que formou o acervo da associação, hoje restaurado e disponibilizado para consulta, como indicamos previamente. Deste movimento de recuperação do acervo, determinada parte, pequena, se perdeu — por deterioração causada pelo tempo, sobretudo. No entanto, o acervo manteve uma de suas características mais relevantes desde a edição do primeiro catálogo, em 1989, o hibridismo. São diversos temas abordados dentro de um panorama maior que reuniu produções consideradas populares. Os dois catálogos que utilizamos, o de 1989, citado e o de 1992, dividem as produções por temáticas, sendo de “América Latina” a “Vida urbana”, passando por “Comunicação alternativa”, “Cultura negra”, “História”, “Índio”, “Menor”, “Mulher”, “Saúde”, “Trabalho”, incluindo outras. Nem todas as categorias presentes no primeiro catálogo constam no catálogo de 1992, mas as diferenças, nesse sentido, são poucas. A publicação de 1989 é intitulada *CINEVÍDEO*, e foi desenvolvida pela ABVP com colaboração da distribuidora paulistana CDI (Cinema Distribuição Independente), com apoio da Fundação Ford — que apoiou as atividades da ABVP por determinado período.

O catálogo em questão “reúne e classifica os títulos da distribuidora *CINEVÍDEO*” trabalhando “com uma produção alternativa e popular, quase sempre à

²⁶⁷ “Linguagem no vídeo, linguagem do vídeo”. *Vídeo Popular*, nº 2, ano I, nov./1984, p. 03.

margem dos veículos tradicionais”, como posto em sua *Apresentação*.²⁶⁸ Em mais um documento, indica-se que a produção considerada “alternativa e popular” colocava-se como um contraponto a veículos como a televisão. Ou seja, o “popular” não se refere à quantidade de pessoas às quais as produções chegam, mas sobre o que essas produções tratam. Não significa “popular” de “reconhecido”, ou mesmo “da massa”, mas de “contestador”. Mais do que “para o povo”, o popular da produção audiovisual tratada era “sobre o povo”.

O CINEVÍDEO foi elaborado para ser distribuído para usuários, produtores de cinema e vídeo, e reuniu produções videográficas e cinematográficas (o próprio nome do catálogo indica os dois gêneros), que tinham como protagonista “a gente brasileira, com suas misérias e suas glórias”,²⁶⁹ isto é, a realidade do país. Sobre a CDI, é relevante mencionar alguns elementos: foi criada no ano 1979 por cineastas independentes, com o intuito principal de distribuir filmes como a produção brasileira e do Terceiro Mundo. Além de distribuidora, era um local de formação, informação e reflexão sobre a produção tomada como independente. A CDI, como apresentamos em capítulo prévio, foi fichada pelo DEOPS em 1982, 1983 e em 1987, sendo que na menção de 1983 foi citado um “panfleto com uma relação de filmes sobre o movimento operário e a questão do trabalho”. Já o registro de 1987 menciona que a ABVP e a CDI possuíam suas sedes na mesma casa, segundo matéria retirada do jornal *Diário Popular*, intitulada “Movimentos Populares em Vídeo”, tendo que ser monitorada, então, principalmente por trabalhar com produções que poderiam influenciar a sociedade de formas não desejadas pelo ideário repressivo.

Todas as produções são gravadas em fitas (VHS, Betacam, U-matic e demais suportes), especificidade que encontra dificuldades, atualmente, no processo de recuperação, tanto por falta de profissionais e aparelhagem adequada para a execução do serviço quanto pela possível impossibilidade do material ser recuperado em sua integridade. As etapas a serem cumpridas para conservação, restauro e digitalização de materiais desse gênero são muitas, e vão desde a retirada de mofo das fitas até a conversão delas em DVD e/ou demais mídias digitais. O episódio do acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular é mais um dos inúmeros casos delicados com os quais temos contato em acervos no Brasil e no mundo. Por falta de recursos

²⁶⁸ CINEVÍDEO – Catálogo 1989, p. 03.

²⁶⁹ Idem.

financeiros, bem como de qualificação na área arquivística, também por questões políticas e demais problemas, diversos acervos são perdidos (total ou parcialmente) fortalecendo o processo de desvalorização da memória e conhecimento da história, que é uma forma de valorização da consciência.

Sobre a recuperação do acervo, a Videoteca da PUC-SP, que encabeçou o trabalho, comunica que a coleção ABVP foi digitalizada tendo suas características originais preservadas, e por isso alguns títulos estão reunidos em um mesmo DVD tal como na coleção original, preservando um aspecto que evidencia as condições da época em que os vídeos foram feitos.

Até este ponto, mesmo tendo como foco de nossa análise uma associação de vídeos, destacamos a documentação textual produzida pela entidade, sobretudo os boletins que editou, uma vez que este conjunto registrou e sintetizou de forma detalhada ideias e ações não só da própria ABVP, mas do universo do audiovisual popular na América Latina. A produção em papel nos proporcionou, até aqui, base para que entendêssemos parte das intencionalidades da ABVP, mas a análise da produção audiovisual que compôs (e ainda compõe) seu acervo é tão significativa quanto as explanações desenvolvidas com base nos demais documentos.

No momento em que começamos a identificar qual é o significado que se revela na intencionalidade de desenvolver a consciência, tanto pela divulgação dos vídeos quanto pela promoção de eventos e cursos e articulações com diversos grupos, e entidades locais e de países latino-americanos, observa-se que a produção de vídeos ocupa um lugar relevante, que tratamos neste capítulo à parte, por percebemos que essa produção vai muito além dos propósitos expressos pelos sujeitos e grupos envolvidos com a associação.

Dentro de um acervo formado por centenas de títulos, selecionar alguns deles para analisarmos em nossa pesquisa foi uma questão bastante delicada. Primeiramente, escolhemos os vídeos com base no nosso recorte temporal, 1984 a 1989 (embora utilizemos fontes textuais complementares produzidas a partir de 1990). A base no recorte temporal, somada às questões centrais precedentemente analisadas nos boletins e os próprios catálogos, que dividem os vídeos por temáticas, formaram o conjunto de pontos que nos auxiliariam na seleção dos vídeos analisados. Mas um acontecimento paralelo foi o que nos auxiliou, finalmente, na decisão sobre os vídeos a serem

analisados, ao menos a maior parte dos que selecionamos. Em determinada etapa do projeto de digitalização dos vídeos, aproximadamente em 2013, quem realizou o trabalho foi João Ramalho, que possuía uma pequena empresa de conversão de fitas (em diversos suportes) para DVD. No entanto, Ramalho teve problemas de saúde e faleceu em no início de 2014, aos 44 anos de idade. Após seu falecimento, descobriu-se que ele copiava alguns dos vídeos para si mesmo, alegando que aquelas imagens gravadas o lembravam uma época marcante. O “acervo particular” de Ramalho foi disponibilizado para nossa pesquisa e, ao fazermos o levantamento do material, percebemos que foram copiados títulos que se vinculam satisfatoriamente à nossa proposta de análise. Outrossim, basear-nos no olhar de Ramalho já nos indica os possíveis impactos causados por essas produções, que marcaram épocas e pessoas.²⁷⁰

Desde a primeira edição dos boletins editados pela entidade, somente essa intitulada *Vídeoclat*, como mencionamos diversas vezes em capítulos anteriores, há um campo destinado ao comentário de vídeos. O primeiro vídeo comentado leva o nome de *I Congresso Nacional dos Petroleiros e Petroquímicos*, e trata-se de um registro do evento, realizado em março de 1983, produzido pela CEPASE²⁷¹ Vídeo, trazendo, em imagens, “um resumo dos debates ocorridos, além de entrevistas com delegados e participantes”.²⁷² A experiência é um dos primeiros relatos que constam nos documentos da entidade que mostram quem era o “novo” sujeito que surgia nas telas — não necessariamente nas telas de cinema, tampouco no espaço televisivo existente.

Diversas questões não apenas sobre o universo do vídeo popular, mas sobre cultura, arte e cinema, debatidas pelo ângulo da perspectiva marxiana, incluindo a análise sobre a relação entre cinema e lutas sociais, encontra-se no interessante estudo elaborado por Rafaella Pereira de Lima, junto ao Programa de Pós-Graduação em Serviço Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. No trabalho de nome *Cultura, movimentos sociais e lutas sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada Audiovisual da Via Campesina*, a pesquisadora, percorrendo todo o histórico do cinema, frisa seu caráter mercadológico desde o surgimento no final do século XIX, estando, à época, alinhado às camadas populares, por ser uma forma de “diversão

²⁷⁰ Direcionamos agradecimentos a Wagner Rezende, ex-funcionário da Videoteca da PUC-SP e atual funcionário da TV PUC, que nos concedeu as informações sobre João Ramalho e nos disponibilizou os vídeos.

²⁷¹ Centro de Assessoria e Pesquisa Sócio-Econômica.

²⁷² “Vídeos comentados”. Vídeo Popular, nº 01, ano I, agost. 1984, p. 04.

barata”. Lima, a partir de perspectivas de Tomás Gutiérrez Alea, define que, “o sentido de popular nesse momento é contrário àquele proposto logo depois pelos movimentos em luta”²⁷³ — questão essencial para o debate sobre a produção audiovisual popular —, ou seja, o “popular” dentro da esfera cinematográfica não se coloca como algo imutável, ganhando novos contornos com o decorrer dos acontecimentos histórico-sociais. Nos primeiros filmes produzidos, prossegue a autora, as questões da classe operária e das lutas sociais, não estavam presentes, não significando, portanto, “uma ‘expressão do povo””.

O acervo da ABVP, hoje, é formado por centenas de títulos em vídeo, e, tendo as atividades da Videoteca da PUC-SP sido encerradas entre o final de 2015 e o início de 2016, está sob guarda da Biblioteca da mesma instituição. Neste mesmo período, tomamos conhecimento de que parte do acervo não pôde ser recuperada, devido à deterioração das fitas, mas parte expressiva do conjunto de produções foi digitalizada, como mencionamos e pequena parte ainda está em processo de recuperação.

Por meses analisamos os dois catálogos impressos da entidade, o de 1989²⁷⁴ e o de 1992, sendo o primeiro elaborado em parceria com a CDI, como apontamos. Selecionar alguns vídeos dentro de um acervo tão amplo foi um feito bastante laborioso, primeiramente porque é grande a vontade de analisar o maior número possível de vídeos, e, por fim, qualquer escolha seria quase injustificável. A partir do catálogo de 1992 – selecionado porque foi elaborado apenas pela ABVP – outras etapas de nosso crivo seletivo foram sendo delineadas, então chegamos à decisão de analisarmos dois vídeos de cada categoria do catálogo, utilizando como limites as datas em que foram feitos, ou seja, como focamos no período de 1984 a 1989, utilizaríamos os vídeos mais próximos a esses anos dentro de cada temática (por exemplo, na categoria América Latina, o primeiro vídeo dentro desse período é datado de 1987, *Conferência Sindical Latino-Americana e Caribenha sobre a Dívida Externa*, e o último foi feito em 1989, *Nossa América*), caso estivessem acessíveis. Ainda assim, como não focamos apenas no material videográfico produzido pela associação, precisamos sintetizar mais a escolha, além de que alguns títulos importantes para entendermos o histórico da entidade não

²⁷³ LIMA, Rafaella Pereira de. *Cultura, movimentos sociais e lutas sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada Audiovisual da Via Campesina*, mestrado em Serviço Social, UFJF, 2014, p. 64.

²⁷⁴ O vídeo mais antigo do catálogo *CINEVÍDEO* é o documentário *Liberdade de imprensa*, de João Batista de Andrade, 1968 (em algumas fontes, como o livro sobre a produção, publicado pela Imprensa Oficial, parte da Coleção Aplausos, a data que se tem é 1967). Este catálogo traz outros diversos títulos da década de 1970, o que é importante para notarmos que desde o final dos anos 60 produções audiovisuais consideradas populares eram desenvolvidas.

seriam abordados, se seguíssemos à regra a seleção pautada nas datas dos vídeos.

Na análise dos catálogos, de seus textos introdutórios, das sinopses das produções e demais aspectos, foi possível levantar algumas questões. Além de atentarmos para as temáticas presentes em cada um deles, levantamos quantos títulos de cada temática estão podem ser encontrados. Na publicação de 1992, o segundo catálogo editado pela ABVP,²⁷⁵ nosso eixo central (mas não determinante), os assuntos predominantes são “Mulher”, com 52 vídeos, “Movimento Sindical”, com 44 vídeos e “Questão da Terra”, com 41 vídeos, dentre centenas de títulos. É de extrema relevância pontuar que diversos títulos estão presentes em mais de uma categoria, ou seja, são, aos olhos da entidade, multitemáticos. Ainda assim, a predominância é destas três categorias mencionadas. O que pode indicar tanto que a associação, nesta época, tinha como foco de seu discurso esses três assuntos quanto que o universo do vídeo popular, mais amplo, além das “fronteiras” da ABVP (o que incluía produções de canais televisivos populares e demais movimentos sociais), naquele momento, abordava preponderantemente esses três objetos. Também é um indício, observando o caso da temática Movimento Sindical, de que os sindicatos buscavam acompanhar o desenvolvimento tecnológico dos contextos aos quais estavam articulados, utilizando novas ferramentas em suas lutas cotidianas. Tanto que a origem da ABVP se deu no campo sindical e em um dos locais de maior efervescência das lutas sindicais no período, com o registro em vídeo do CONCLAT, no ABC Paulista, em 1983, como exposto em diversos estágios da pesquisa.

IV.2 - O trabalhador na tela: CUT-83 como desencadeador de uma vasta produção

É propício que iniciemos a análise dos vídeos, começando pelo registro supramencionado: trata-se do vídeo intitulado *CUT-83 (imagens 1 e 2)*,²⁷⁶ que mostra o registro do evento, que desencadeou na formação da Central Única dos Trabalhadores. Como elegemos alguns títulos, não seria adequada para o trabalho a análise de cada um

²⁷⁵ Não encontramos informações sobre o primeiro catálogo ser considerado justamente o de 1989, *CINEVÍDEO*.

²⁷⁶ Segundo o *CINEVÍDEO*. O vídeo não consta no acervo de João Ramalho.

deles em sua integridade. Não se trata de fragmentar as obras, mas de perceber nelas categorias interligadas a outras produções, assim como fizemos ao observarmos os boletins. Alguns títulos podem ser encontrados na internet, mas não é sempre possível saber como foram hospedados em determinados sítios e canais reprodutores de vídeos. A qualidade da imagem e do som, em alguns casos, está prejudicada. O *CUT-83*,²⁷⁷ por exemplo, está disponível no *Vimeo*, sítio de compartilhamento de vídeos na internet, com o nome *CONCLAT, 1983*. A produção foi desenvolvida pelo Núcleo de Memória Popular – ABC, do Instituto Metodista, pela CEPIS, CEPASE, ABC Vídeos e Celso Maldos, sendo classificada como documentário. O CEDOC da CUT também possui o título em seu acervo, e na sua ficha técnica consta que a produção é da equipe *Videoclat*, nome dado ao primeiro boletim do conjunto de boletins da ABVP.

O vídeo, que está com a imagem bastante deteriorada, tem início com imagens da greve de 1983 em São Paulo, destacando policiais andando por ruas, camburões circulando e a cavalaria. Alguns sujeitos são colocados dentro dos camburões, outros são enquadrados nas ruas. Tiros são disparados e policiais e demais pessoas correm. As imagens têm mais de 30 anos, mas são quase idênticas às imagens que vemos – em fotos e em vídeos – da repressão e violência policial presentes em determinadas manifestações recentes no país, como pelo não aumento das tarifas de transportes públicos – sendo importante mencionar que em alguns atos públicos, como os atos pró-impeachment da presidenta Dilma Rousseff, por exemplo, a polícia não mantém uma conduta violenta como é heroicizada pelos manifestantes.²⁷⁸ Não é possível saber certamente em que momento essas imagens foram feitas, se elas têm relação com o evento em foco no vídeo (o CONCLAT de 1983, no ABC Paulista) ou se são imagens de períodos antecessores. Essas tomadas possuem teor bastante “real”, parecendo ser feitas com o(s) cinegrafista(s) inserido(s) nessas agitações, correndo pelas ruas em meio aos policiais e civis. Há um momento em que um policial, armado, olha para a câmera com feição de desaprovação do registro em andamento, da filmagem. A passagem para outro contexto é feita de maneira marcante: enquanto pessoas são levadas pela polícia, ouve-se um forte grito coletivo (cuja mensagem, infelizmente, não pôde ser identificada

²⁷⁷ Duração: 34’.

²⁷⁸ Sobre o tema, ver matérias como “‘Selfies’ de policiais com manifestantes geram polêmica”, no sítio *Diário Centro do Mundo*, 14/04/2015, <<http://www.diariodocentrodomundo.com.br/essencial/selfies-de-policiais-com-manifestantes-geram-polemica/>>, e “Vai ter *selfies* com os PMs de Osasco?”, no *Blog do Miro* (Altamiro Borges), 15/08/2015, <<http://altamiroborges.blogspot.com.br/2015/08/vai-ter-selfe-com-os-pms-de-osasco.html>>.

pela má qualidade do som), e, surgem em tela os participantes do Congresso das Classes Trabalhadoras, continuando esse grito. Uma das impressões criadas a partir dessa transição de cenas é que apesar da intensa repressão do estado, as lutas dos trabalhadores organizados não perdiam força.

A narrativa em torno do evento então tem início, e trechos de imagens do evento são intercalados. Um homem toma a palavra no palco, e menciona:

O país está mergulhado em uma crise econômica que atinge a maioria dos setores da vida social, cujas consequências políticas e econômicas afetam principalmente todos os trabalhadores. Neste momento, quando os trabalhadores realizam seu congresso, obedecendo a decisão da primeira CONCLAT, setores do movimento sindical procuraram boicotar esta iniciativa, traindo, assim, os interesses e as decisões dos trabalhadores brasileiros.²⁷⁹

O cenário sindical, como retoma Almeida (2011), vivia uma intensa disputa entre grupos que apresentavam projetos diferentes a fim de unificar o movimento operário e buscando hegemonia nesse campo, e a fundação da CUT está relacionada a esse quadro. Outra observação posta por Almeida é que o Congresso Nacional da Classe Trabalhadora deveria ser a II Conferência Nacional da Classe Trabalhadora (a primeira ocorreu em 1981), mas correntes sindicais opostas à Comissão Pró-CUT se ausentaram do evento, o que não impediu a formação da Central.

A força do evento e os contratemplos encontrados na tentativa de unificar as classes trabalhadoras volta a ser mencionada no vídeo, em entrevista com um participante, que declara:

Essa CONCLAT, para mim, já é um sucesso. Ficou muito claro para aqueles que, em certo momento, duvidaram da postura e da firmeza dos trabalhadores que está aqui a resposta: mais de cinco mil delegados com posições muito firmes, para discutir a situação dos trabalhadores dentro da atual conjuntura do nosso país. Eu tenho certeza de que nesta CONCLAT os trabalhadores aqui presentes encaminharão muito firme as suas lutas contra o 2045²⁸⁰ o todo arrocho salarial que hoje é imposto sobre a classe trabalhadora.

²⁷⁹ CUT-83, diversos realizadores, 1984.

²⁸⁰ Decreto-Lei nº 2045, que “limitava o reajuste salarial em 80% da inflação”. Ver: “Há 27 anos, política salarial da ditadura era derrotada”, 08/11/2010, sítio do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC, < http://www.smabc.org.br/smabc/materia.asp?id_CON=23100&id_SUB=85>.

Intercaladas às imagens dessa entrevista aparecem no vídeo, repleto de cortes bruscos e tomadas rápidas, imagens de demais momentos do evento, como grupos de pessoas caminhando ou sentadas conversando. Posteriormente, são filmadas pessoas cantando uma música com o seguinte trecho: “Nós vamos fundar a CUT/Que os pelegos querem afundar”. Mais entrevistas com participantes dão continuidade à produção, geralmente elogiando a ação e colocando seus méritos, além de exporem como funcionaria a Central, como agiria. Alguns entrevistados ou oradores mencionam sua a que região pertencem. São mostradas cenas de atividades desenvolvidas, como roda de capoeira e de dança, feira de livros. Também tomam a palavra mulheres e são mostradas imagens delas. É interessante notar que em determinado momento surge uma rápida passagem de uma mulher cuidando de uma criança (supostamente seu filho), reforçando o estereótipo patriarcal de que a mulher é quem deve cuidar das crianças.

Acerca da última questão mencionada, Ferreira afirma que durante as décadas de 70 e 80, no ramo sindical, a participação feminina foi estimulada, emergindo, assim, o debate sobre as relações de gênero no meio. Mas é importante pontuar que, dado esse quadro e a intensa relação da ABVP com o movimento sindical, por outro lado, seu catálogo de 1992 traz como maioria dos títulos vídeos com a temática “Mulher”, como citamos no começo deste capítulo, sendo 52 títulos no total. As produções abarcam diversos debates, e muitas delas se encontram em outras categorias dos catálogos também, mesmo as que não possuem as mulheres como tema central ou protagonistas da narrativa. Percebe-se que mesmo vídeos que tratem de temáticas comuns aos homens e às mulheres são abrangidos nesta categoria. É o caso de *Achados e perdidos* (1988, TV Viva), uma reportagem que interroga várias pessoas em diferentes locais do Recife sobre a virgindade, própria e alheia.

No início da década de 1990 novas conquistas das mulheres se deram no movimento sindical, mas ao final do período a “tendência à ampliação dos espaços para a sua atuação não se configurou plenamente no sindicalismo cutista²⁸¹ de modo geral”.²⁸² Para a autora, a cultura política do sindicalismo é marcada por ações e representações machistas, o que também observamos, conforme veremos adiante na

²⁸¹ Ligado à CUT.

²⁸² FERREIRA, Verônica Clemente. *Sindicatos: Espaços para atuação das mulheres? Participação feminina em sindicatos da Central Única dos Trabalhadores num cenário de reestruturação produtiva (1986-1999)*. 33º Encontro Anual da ANPOCS. GT 40 – Trabalho e Sindicato na Sociedade Contemporânea, p. 27.

análise de vídeos sobre o tema. No citado vídeo, nota-se a maior presença masculina no Congresso.

Em algumas passagens, é possível ver demais sujeitos filmando alguns momentos do acontecimento, não sendo possível identificar se são de canais televisivos, mas indicando que outros registros imagéticos foram feitos. Mais para o final do vídeo, uma plateia ovaciona Luiz Inácio Lula da Silva, que toma a palavra e expõe a articulação do Partido dos Trabalhadores (do qual era presidente à época) ao CONCLAT. Lula, de forma incisiva e enérgica, com o tom de voz elevado, discursa negando as acusações que afirmavam que o Congresso era um evento do PT.

Em suma, o vídeo mostra, além de certa força que parte do movimento sindical nacional possuía, tendo comparecido ao evento sujeitos de diversas partes do país, que havia divergências dentro desse movimento, uma vez que em discursos, entrevistas e até em canção temática sobre a fundação da CUT, a oposição à formação da Central, o peleguismo é mencionado, assim como diversos entrevistados e oradores não deixam de citar as rupturas existentes no movimento sindical. Também são colocadas, por depoimentos, algumas intencionalidades da formação da CUT, como a própria unificação da classe trabalhadora, a formação de militantes e demais propostas.

O registro do Congresso resultou na formação do coletivo Vídeoclat, que *a posteriori* formaria a ABVP. Mas essa ação não estava entre as principais resoluções do evento, foi se desdobrando e ganhando força sem planejamentos iniciais. Sobre isso, mas utilizando o caso da Conferência Nacional da Classe trabalhadora, a CONCLAT, realizada em 1981, Lula dá um interessante depoimento em trailer do filme *1ª CONCLAT/1981 e 30 anos depois. Lula relembra a 1ª CONCLAT*, produzida pela CUT e pela Tatu Filmes em 2011 e exibido na 13ª Plenária Nacional da CUT. Lula parabeniza pelo registro do evento, que virou documentário, do qual ele afirma que não sabia da existência. E complementa, sobre a filmagem:

Naquele tempo essa não era nossa preocupação, então... Eu sou cristão, acredito em Deus, que colocou alguém que se preocupou em filmar [o evento]. Porque, você veja, que nem máquina fotográfica tinha. Eu acho que é importante as pessoas verem para saberem o quanto houve de evolução, só não evoluiu nesse país quem não quis. Quem se apegou ao cargo, e quis ficar no cargo sem fazer nada, pode ser que [diz uma palavra que não é possível identificar], mas quem quis evoluir, esse filme mostra o seguinte: foi possível avançar *pra caramba*.

Lula, nesta fala, atribui a execução da filmagem a uma força divina, ignorando os esforços humanos, e, não sendo mais presidente do país no momento do depoimento (2011, a então presidenta era Dilma Rousseff, sua sucessora), mas tendo cumprido dois mandatos, entre 2003 e 2010, exalta o que denomina como “evolução”, talvez falando de si mesmo, que foi líder sindical e chegou à presidência.

Para complementarmos a argumentação sobre o registro destes eventos não ser pauta principal da organização, consultamos as resoluções do CONCLAT, o de 1983, (Congresso, não mais o evento sobre o qual Lula emite seu depoimento), que cita a esfera da comunicação em um item, nos Estatutos da CUT. Trata-se do capítulo III, Artigo 13, que fala sobre as formas de luta e sustentação que seriam adotadas pelos militantes, incluindo “denúncias e outras formas políticas de pressão através dos meios de comunicação e outros meios”.²⁸³ Apenas nesse ponto a questão é tratada, mas, ainda assim, sem ter planejamentos oficiais, seu desdobramento foi significativo. Não fica claro, na passagem, se a intenção era criar novos espaços nas mídias, à parte das já existentes, sobretudo a mídia hegemônica, ou inserir-se no cenário já existente.

O *CUT-83* foi filmado de forma aparentemente “caseira”, com focos rápidos nos rostos dos participantes, cortes bruscos, enquadramento livre. Nesse sentido, a produção pode ser caracterizada como um documentário, como de fato é, mas um pequeno debate sobre essa classificação é necessário quando o assunto é tratado, uma vez que comumente entendemos a produção documental como sendo uma representação fiel à realidade. Frisa Nichols, com o uso de determinadas tecnologias e estilos somos estimulados a acreditar numa “correspondência estreita, senão exata, entre imagem e realidade”.²⁸⁴ São elementos dos “efeitos de lentes, foco, contraste, profundidade de campo, cor, meios de alta resolução (filmes de grão muito fino, monitores de vídeo com muitos *pixels*”²⁸⁵ que, para o autor, garantem a autenticidade do que vemos. No caso do *CUT-83* o que se tem é um formato bastante caseiro, “sem compromisso” e que, por uma questão de identificação cotidiana, traz a impressão de realidade. Ainda, segundo Nichols, “entendemos e reconhecemos que um documentário é um *tratamento criativo*

²⁸³ Resoluções do 1º Congresso Nacional da Classe Trabalhadora, disponível em <<http://www.cut.org.br/system/uploads/document/00f5982e05de64df6a2a3855effb4482/file/congresso-nacional-da-classe-trabalhadora-conclat-26-a-28-08-1983.pdf>>.

²⁸⁴ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papirus Editora, 2008, p. 19.

²⁸⁵ Idem.

da realidade, não uma transcrição fiel dela”.²⁸⁶ Mas costumamos conceber outras formas de registros, que também têm seu valor,

[...] como nos vídeos de sistema de segurança, ou na documentação de um acontecimento ou situação específica, como o lançamento de um foguete, [...] ou a apresentação de uma peça ou de um evento esportivo em particular [...] como documentos, ou “simples filmagens”, não como documentários.²⁸⁷

Podemos considerar a produção *CUT-83* como ela mesma se coloca, um documentário. Mesmo não dispondo de recursos tecnológicos avançados para desenvolverem uma produção com aspecto “real”, o grupo *Videoclat* traz essa “veracidade” ao vídeo justamente pela falta deles. Não estamos afirmando que a produção foi feita sem nenhuma intenção, posicionamento de câmera, edição, escolha, mas que, ao contrário do que afirma Nichols, não são recursos tecnológicos avançados que fazem de *CUT-83* um documentário.

IV.3 - Intercâmbio imagético: América Latina em vídeo

A primeira temática mencionada no catálogo de 1992 é América Latina, e, segundo a publicação, o tema tem poucos títulos, menos de dez produções. Porém, entrando em contato com o acervo físico, quando realizamos o levantamento dos vídeos doados à PUC-SP, primeira etapa da recuperação do acervo, notamos a presença de dezenas (talvez centenas) de títulos de vários países latino-americanos, como uma significativa quantidade de vídeos da *1ª Muestra Itinerante de Video Latino Americano*.

Sobre o tema, os vídeos consultados não constam em nenhum dos catálogos mencionados, mas fazem parte do acervo atual da ABVP, em fase final de recuperação dos lotes que chegaram à universidade em 2006. É relevante mencionar que no processo de recuperação das fitas, os DVDs seguiram seus padrões, mantendo em cada unidade a quantidade de vídeos presente em cada fita, e isso é bastante recorrente no acervo. Um dos DVDs com títulos da denominada Mostra de Vídeos Peruanos, que fazem parte deste acervo, contém cinco títulos. Por eles buscarem perceber que aspectos

²⁸⁶ Ibidem, p. 68.

²⁸⁷ Idem.

socioculturais e históricos latino-americanos eram relevantes, no processo de intercâmbio com produções de vários países, que a ABVP divulgasse. O primeiro vídeo do DVD é intitulado *Visita de esperanza*,²⁸⁸ realizado pela Comissão Internacional de Direitos Humanos, pela Associação Pró-Direitos Humanos (APRODEH) e por algumas escolas campesinas peruanas em julho de 1985.

Inicialmente, *Visita de esperanza* (**imagens 3 e 4**) mostra algumas mulheres dando depoimentos, emocionadas, com imagens intercaladas de certa manifestação popular. Não é possível saber, neste momento, o que as mulheres dizem, porque uma música típica peruana toca. Os manifestantes carregam cartazes com fotos de alguns sujeitos e faixas com dizeres os quais não é possível identificar com clareza. Em um dos cartazes, os dizeres são (em tradução para o português): “Edy Barrios, sequestrado pelos militares. Que apareça vivo”. A sinopse (provavelmente elaborada no processo de recuperação do acervo) diz que o vídeo trata sobre as lutas de peruanos pelos direitos humanos. *A priori*, para quem não conhece minimamente a história peruana e da ditadura militar imposta no país, é difícil identificar a temática do vídeo. A imagem e som desta cópia estão levemente danificados (a imagem está embaçada e o som baixo, abafado). Na manifestação, o grito ecoado diz “Pela vida e pela paz, que nos digam onde estão”. Seguidamente, intercalando imagens de uma sessão de debates sobre os direitos humanos no Peru, com foco em Adolfo Pérez Esquivel, então presidente da Comissão Internacional de Direitos Humanos. São interpostas, ademais, imagens de outras reuniões com a presença popular e de membros representantes da comissão, e a narração menciona ocorridos como a criação de uma investigação sobre a violação dos direitos humanos no país. No vídeo, sujeitos narram as torturas que sofreram, outros comentam o desaparecimento de entes da família, e há imagens bastante impactantes de pessoas feridas e mesmo mortas. Outro fato mencionado é a violência praticada contra as comunidades rurais no campo, evidenciando que as populações destas zonas também sofriam com a brutalidade da polícia.

O segundo vídeo deste DVD leva o nome de *Ayacucho*: “*Rincón de los muertos* (**imagens 5 e 6**)”,²⁸⁹ foi realizado pela APRODEH e tem início com depoimento de Adolfo Pérez Esquivel, mencionado, Prêmio Nobel da Paz, que cita, dentre outros pontos, o mecanismo da repressão em países latino-americanos e o desaparecimento

²⁸⁸ *Visita de esperanza*, em português. Duração: 20’.

²⁸⁹ *Ayacucho*: “*Recanto dos mortos*”, em português. Duração: 40’.

forçado, fenômeno, segundo Esquivel, desconhecido internacionalmente, sendo um tema novo nos debates sobre os direitos humanos. Então surgem em tela imagens de grupos de peruanos tocando músicas típicas e, posteriormente, demais imagens da cidade de Ayacucho, alguns de seus habitantes junto à narração que questiona quantos seriam os moradores da cidade que migraram para outros locais, se juntara a grupos guerrilheiros ou desapareceram, sendo, a cidade, à época de realização do vídeo, um local de guerra, por isso ficando conhecida como “Recanto dos mortos”. A história da cidade é narrada, e frisada a tradição de luta dos ayacuchanos. No local, conforme narra-se, foram travadas batalhas decisivas contra os espanhóis. Problemas sociais são abordados, como a miséria em que vive o povo e o analfabetismo da população, chegando a 70%. O foco da câmera em algumas pessoas, como “fotografias com movimento”, em adultos e crianças, homens e mulheres, mostra seus olhares melancólicos e semblantes sérios, fechados. É como se a miséria, antes descrita por palavras e fotografias, ganhasse uma representação com mais “veracidade”. Em mais um vídeo, como o anterior analisado, familiares dão seus depoimentos sobre os desaparecidos. O conteúdo do vídeo é bem elaborado, uma vez que expõe-se características do local e seu histórico para complementar o debate sobre a violência policial cometida contra seus habitantes “desumana e ilegal”, como citado na narração.

O Monsenhor Luciano Metzinger, francês, criador da Comissão de Defesa dos Direitos da Pessoa e Construção da Paz, também tem seu depoimento registrado no vídeo. Há também um depoimento do presidente do Peru naquele momento, Fernando Belaúnde Terry, que menciona que não só a polícia deve cuidar da integridade do país, mas o deve fazer cada cidadão peruano. A produção encerra com imagens do terceiro aniversário do massacre de Uchuraccay (comunidade de Ayachuco), ocorrido em janeiro de 1983, em que oito jornalistas foram assassinados, supostamente, por camponeses, e pouco debatido no Brasil – por isso não temos familiaridade com o tema ao ouvirmos menções a ele. Maiores esclarecimentos sobre o massacre foram impedidos pelo governo. Aproximadamente na metade do vídeo imagens dos jornalistas mortos são mostradas. A violência estatal é demonstrada igualmente em demais imagens de impacto. A sinopse disponível no site da Biblioteca da PUC-SP é a seguinte: “O documentário mostra a guerra civil peruana que ocorreu em 1988. As cidades de Huancayo e Ayacucho eram violentadas cegamente pelo Partido Comunista do Peru, o

grupo mais sangrento da América Latina no anos 80”, mas acreditamos se tratar de um equívoco, pois essa não é a temática do vídeo.

A fita em questão possui outro vídeo, *La justicia no se transa*, que trata sobre a violência praticada no Peru e medidas tomadas para combatê-la, como a criação da Comissão de Paz, ao mesmo tempo em que algumas ações, como investigações de determinados massacres, não avançam. São citados, brevemente, os casos de desaparecidos, a atuação da Comissão de Direitos Humanos e assuntos afins. Por alguns momentos, o vídeo é composto de imagens de atos populares e trilha sonora, sem narração. A trilha, como nos casos dos vídeos anteriores da fita, supra-analisados, é tecida com músicas instrumentais locais, um aspecto interessante dessas produções. Se compararmos com programas televisivos da televisão aberta brasileira, como os telejornais e as telenovelas, temos exemplos distintos ao analisarmos aspectos relacionados à trilha sonora²⁹⁰ (ou ausência dela). No primeiro caso, em matérias de tom sensacionalista, composições que refletem certa tensão são incluídas nas reportagens. Também há as matérias sem trilha sonora, ou com a trilha já pertencente às cenas retratadas (como reportagens sobre shows musicais, por exemplo). Matérias com assuntos corriqueiros, algumas vezes, apresentam músicas tocando em seu fechamento, aliadas a cenas sem entrevistas, com imagens dos panoramas gerais dos locais de realização das reportagens, e são geralmente canções internacionais, cantadas em inglês e ligadas ao *pop* da música, ao que é conhecido, tocou ou toca em rádios, músicas populares no sentido de atingirem um público abrangente.

Todas as produções reunidas nesta fita tratam sobre a violência, evidenciando que esse era um tema recorrente no Peru na segunda metade do século XX, proveniente do quadro político ditatorial pelo qual passou o país, e todas retratam o tema sobre o olhar da vítima, do povo, dos alvos da violência do estado.

²⁹⁰ “A trilha sonora [...] diz respeito aos códigos de composição sonora, ou, em outras palavras, ao agenciamento sintagmático dos elementos auditivos entre si”, que são as músicas, os efeitos sonoros e as vozes que se intervêm simultaneamente com a imagem visual, define Carvalho (2007), ao propor um “ouvir analítico” para a trilha sonora do cinema. A trilha sonora, desta forma, é um conjunto de elementos, mas, no conhecimento comum, diz respeito somente às músicas presentes em produções audiovisuais. As trilhas sonoras em disco de muitos filmes e telenovelas, por exemplo, são compostas apenas pelas músicas que fazem parte da produção. Em alguns casos, os discos de trilhas sonoras de filmes trazem excertos de diálogos, a gravação de efeitos sonoros e demais sonoridades, mas, geralmente, conhecemos como “trilha sonora” a parte musical, especificamente, de uma produção. É sob esse olhar que a abordamos aqui.

Outro conjunto de vídeos sobre a América Latina, ou seja, produzidos em outros países da região, tem como primeiro título a produção *Imaginario inconcluso* (Pablo Basulto), que não abordaremos por ser feito após o recorte temporal que selecionamos (até 1989). O segundo vídeo, *La clase de órgano* (Juan Carlos Maneglia, 1989 – *imagem 7*), é uma produção do Paraguai, ficcional, e mostra como cena inicial uma das personagens da trama, uma senhora, bordando um tecido – junto ao desenrolar de uma música romântica, cantada em espanhol –, sentada ao lado de uma mulher jovem que suga as pérolas de seu colar, de forma sensual. Estão sentadas na sala de estar da casa, quando a campainha toca e a empregada doméstica abre a porta.

Primeiramente, destaca-se a diferença entre as aparências das patroas e da empregada, estando as patroas bem vestidas, penteadas, maquiadas, e a doméstica descabelada, com ar de cansaço e postura desleixada, delimitando também nesse aspecto a divisão das classes sociais. O homem, professor de órgão da jovem (neste ponto da narrativa, fica mais claro que as mulheres são mãe e filha), inicia a aula e, mantendo um jogo de sedução consentido com a aluna, tem relações sexuais com ela, enquanto a mãe observa o ato pelo buraco da fechadura da porta, ficando curiosa quando percebe a falta de ritmo no som do instrumento. O ritmo das músicas tocadas no órgão acompanham o ritmo da relação sexual, momentos onde são intercaladas cenas do casal ou de partes de seus corpos a closes da câmera no instrumento musical. A mãe então entra na sala onde a suposta aula estaria ocorrendo, mas não surpreende a aluna e o professor em alguma situação que poderia gerar constrangimentos, os dois estão sentados diante do órgão. O professor vai embora, e a única fala presente no vídeo é a da mãe, neste momento, perguntando quanto deve a ele. Em cena posterior, a campainha toca novamente, mas quem chega à casa é uma senhora, também professora de órgão, a nova professora da filha. Enquanto a aula acontece, a mãe permanece bordando, tranquila, em outra sala, mas ouve o som do órgão sem ritmo, e levanta assustada, possivelmente desconfiando de que algo entre a professora e a filha pudesse estar acontecendo. O vídeo termina neste ponto, e, usando o recurso de transmitir mensagem não por falas, mas pelos semblantes e gestos das personagens, mostra o poder da imagem e nos remete aos primórdios do cinema, em que os filmes eram

compostos apenas por músicas aliadas, em alguns casos, a mensagens escritas, os personagens não emitiam falas.²⁹¹

Outros quatro títulos compõem essa fita (DVD, atualmente): *La Fiesta de La Cruz de Cantamarca*, documentário peruano, produzido pelo Instituto de Apoio Agrário, sobre a festa popular homônima ao vídeo; *Los ultimos vermicellis* (Carlos Ameglio e Diego Arsuaga, 1988), vídeo do Uruguai, adaptação em vídeo de um conto do escritor Roberto Fontanarrosa, ficção que satiriza o autoritarismo; *Creciendo hacia la vejez* (Pablo Lavin, 1990), que aborda a trajetória de um sujeito até se tornar idoso, utilizando a interposição de imagens e sons variados, sem falas, o que dá um tom moderno à produção; e *Fe* (Cristina Gonzalez, 1989), vídeo cubano que aborda pessoas do país falando sobre suas crenças (ou ausência delas), em tom de reportagem. A fita em questão, com esses seis títulos, percorre vários países da América Latina, de Cuba ao Uruguai, é uma verdadeira viagem imagética pela região, e uma demonstração de resistência cultural em um cenário de capitalismo global e falsos discursos democráticos.

Os vídeos produzidos nas mais diferentes regiões latino-americanas que fazem parte do acervo da ABVP são capazes de proporcionar conhecimento histórico, auxiliar na formação da consciência crítica, uma vez que muitos denunciavam realidades não mostradas pela mídia tradicional, reforçar a identidade cultural e promover a troca de experiências. Trata-se de um material raro e de extrema expressão não só para os estudos da história da comunicação, mas para os estudos sobre a América Latina.

IV.4 – Da prática à teoria e elas em cena: formação política registrada e a mulher no vídeo popular

Na análise da produção escrita deixada pela ABVP, em especial os boletins, foi possível notar que uma das principais categorias de temas que compuseram os periódicos é aquela voltada à formação técnica dos grupos e sujeitos comprometidos com o vídeo popular. Além das dicas técnicas expostas nos periódicos, cursos

²⁹¹ Sobre o primeiro cinema, ver a indispensável obra de Flávia Cesarino Costa sobre o tema: *O primeiro cinema – Espetáculo, narração, domesticação*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

presenciais eram oferecidos para ensinar o manuseio das aparelhagens usadas para a filmagem e edição das produções.

Junto à formação técnica, a ABVP, tanto em artigos trazidos nos boletins quanto em vídeos, ofereceu formação teórica a quem se articulava ao seu universo. No caso da produção escrita, a formação estava relacionada às discussões do próprio mundo do vídeo, como a pauta sobre a democratização da comunicação. Já nas realizações audiovisuais, o que se apresenta são debates específicos de diversos grupos militantes, sindicatos e registros de eventos promovidos pela entidade, como o caso do título *Plenária ABVP: final e encerramento*, parte do X Encontro Nacional de Vídeo Popular (1994), a gravação do debate tratado, que aborda, entre demais conteúdos, o monopólio das comunicações.

O teor da comunicação popular nas décadas de 1970 e 1980 focava “na proposta de contestação ao *status quo*, conscientização política e organização para a transformação da sociedade capitalista”, como define Cicília Peruzzo (1998),²⁹² importante pesquisadora brasileira sobre comunicação popular e comunitária. Outro exemplo de produção que intentava auxiliar na formação teórica dos cidadãos, que mencionamos para mostrar as diferentes maneiras de promover por meio do vídeo o debate político, é a produção *Papo sobre política*, um vídeo aparentemente caseiro que registra a conversa entre duas mulheres – cujos nomes não conseguimos identificar – e o poeta brasileiro Roberto Piva, sobre pautas variadas, incluindo a crise do sistema industrial, o Partido dos Trabalhadores e alguns de seus militantes, conservadorismo na esquerda e sistemas socialistas.

Incluídos na formação política variada trazida em vídeo pela ABVP, não necessariamente produzindo, mas agregando títulos ao seu acervo a fim de divulgá-los, há diversos debates voltados ao movimento sindical, como a produção *Desafios do sindicalismo hoje* (sem data), palestra com Avelino Ganzer, Secretário Geral da CUT Nacional à época da filmagem. Ganzer descreve sua trajetória no movimento sindical, no final da década de 1970, situações que vivenciou na militância, sindicalismo de base e temas alheios. Mesmo que o locutor faça uso de uma linguagem simples para expor os temas, ela é bastante comum a trabalhadores organizados ou interessados no tema. Este

²⁹² PERUZZO, Cicília M. K., “Mídia Comunitária”. *Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo, Póscom-UMESP, nº 30, 1998, p. 160.

foi um dos títulos copiados por João Ramalho, digitalizador das fitas, para seu acervo pessoal.

Na mesma linha, há o vídeo *Como formar militantes! Concepção metodológica dialética – 1: Série metodologia* (TVT, 1986), mencionado em capítulo anterior, que também se trata de uma palestra filmada e voltada à formação teórica a partir de entrevista realizada com Oscar Jara – coordenador do Centro de Estudos e Publicações Alforja (Costa Rica) e assessor da Frente Sandinista no momento de realização do vídeo. Quem apresenta o debate é Pedro Pontual, educador popular, que aborda a formação dos militantes, como o próprio título do vídeo sugere, dos movimentos populares e de trabalhadores. A preocupação inicial posta não é em relação à quantidade de militantes formados, mas à qualidade dessa formação. Uma das colocações de Pontual, no início do vídeo, é especialmente interessante, evidenciando, novamente, o quanto, no ramo da militância popular, intentava-se agregar movimentos sociais de toda a América Latina: “entendemos que uma educação popular comprometida com o projeto de transformação da sociedade brasileira tem que ser pensada em termos de América Latina, portanto, comprometida com a luta de todos os povos dessa América pela construção de um poder popular”. O debate se desenrola, e é interessante notar o quanto determinados pontos do discurso dos palestrantes ainda se fazem presentes em discussões sobre a militância popular e das classes trabalhadoras, demonstrando que muitos problemas ainda não foram superados. Os registros audiovisuais tratados são importantes para que notemos as permanências e superações nas expressões de ideias e práticas da esquerda, de modo geral.

Os vídeos que oferecem formação política podem ser considerados tanto os vídeos especificamente voltados a isso, como a gravação de palestras e debates, que indicamos, quanto demais vídeos com temáticas variadas. Por exemplo, ao divulgar um vídeo sobre a política habitacional em Brasília, como o caso de *Invasores ou excluídos?* (1989), a ABVP já não pretendia conscientizar o espectador sobre a realidade do país? Da mesma forma podem ser considerados títulos classificados em diferentes temáticas, “Migração”, “Direitos Humanos”, “Cultura Negra” e “Mulher”. A última é uma categoria altamente evidenciada no catálogo de 1992, sendo o tema com maior número de vídeos nele presentes, como pontuamos a princípio. Uma produção que, além de abarcar duas temáticas, mostra o hibridismo do acervo da ABVP leva o título de *As divas negras no cinema brasileiro (imagem 8)*, realizada pela produtora Enugbarijo

Comunicações e com data de 1989. O título venceu o concurso “O negro no Brasil”, realizado pela ABVP e pela Fundação Ford. A produção, inicialmente, é formada por imagens intercaladas de artistas negras brasileiras, então começam os depoimentos, sendo o primeiro o da atriz Zenaide Zen, que conta sua trajetória profissional. Outras artistas, como Zezé Motta, manifestam seus depoimentos a partir de memórias espontâneas surgidas durante os registros. Este vídeo,²⁹³ que utiliza como recuso a retomada do passado não só através de depoimentos, mas de imagens de trechos de filmes, peças de teatro, produções televisivas e afins, teve um enfoque inovador à época, pois, se falar sobre a mulher já não era frequente, falar especificamente sobre a mulher negra era inédito. É curiosa, no caso, certa ascensão social que viveram, destacadas por sua fama e seu papel como artistas, muitas delas não somente do cinema, mas da televisão. Não são mulheres negras pobres, desconhecidas, operárias, trabalhadoras do campo, categorias que pareciam ter mais ligação com o discurso da ABVP até então. Em produções como essa, o “popular” deixa de ser algo somente ligado às camadas sociais menos favorecidas economicamente, mas referentes a temas ainda não abordados pela mídia.

A saúde da mulher é um tema igualmente recorrente no conjunto de vídeos, e uma das produções que tratam sobre isso é *Denise* (TV Viva e SOS Corpo, 1988 – **imagem 9**), que discute, por meio de narrativa ficcional, o uso do diafragma, método anticoncepcional. Tem início com uma mulher fazendo atividades corriqueiras, como ir à feira e ao açougue. Chegando à sua casa, encontra uma vizinha, ou parente, não é possível saber com precisão, e comenta que está indo a uma reunião, mas, a princípio, não menciona sobre o que se trata. O filho dessa personagem aparece em diversos momentos no decorrer da narrativa, às vezes em cenas repentinas. A personagem central, Denise, recebe a visita de Tereza, que se apresenta dizendo que trabalha para um médico que faz “ligação” (laqueadura das trompas) e que o serviço é seguro, oferecendo-o. Denise recusa a proposta, diz que não está satisfeita com a pílula anticoncepcional, e frisa que fazer o procedimento oferecido seria como tirar seus olhos (“Eu não enxergaria mais”), exaltando, possivelmente, a maternidade. O machismo de seu companheiro, Reinaldo, é demonstrado quando a mulher cita que vai a uma reunião pela melhora do transporte público e ele fala “Eu cuido do **seu** filho”, então ela responde “Do **nosso** filho” (grifos nossos).

²⁹³ Disponível no *YouTube* pelo canal Cultne – Acervo Digital de Cultura Negra.

Após ter uma discussão permeada de tensões com sua mãe e sua irmã (possivelmente), Denise vai à uma reunião de mulheres sobre formas de evitar a gravidez, e conhece o diafragma, de modo que passa a utilizá-lo. O marido passa a questionar a ausência da mulher no lar, reclamando que ela frequenta muitas reuniões, se arruma muito, está trabalhando fora, não fica em casa e outras falas de um típico discurso machista. Denise responde que não deixará de trabalhar fora, porque gosta da atividade, e, mesmo amando seu filho, nunca pretendeu passar a vida somente se dedicando à sua criação, e alega que Reinaldo está vivendo uma “crise de machão”, mas ele ameaça se separar e tirar dela a guarda do filho, o que não intimida Denise. O vídeo tem fim com o casal se reconciliando e com uma mensagem escrita que afirma que o vídeo é uma ficção baseada nas experiências reais de cinquenta mulheres do Recife com o diafragma. A produção apresenta momentos nos quais são utilizados recursos modernos, como em cena em que Denise, dormindo, sonha em estar em um rio, ou lago, com seu companheiro, e o tom da água é um rosa bem forte. Por outro lado, durante a maior parte do tempo, *Denise* lembra telenovelas televisivas, por ter um tom marcadamente dramático.

O tema “mulher” é trazido de diversas formas pela ABVP, com vídeos de diferentes regiões do Brasil (e da América Latina) e gêneros – documentário, ficção, entrevistas e outros. Não seria um trabalho simples debater a representação (ou registro) da mulher nos vídeos do acervo da ABVP, tanto nos casos em que ela mesma produziu imagens de si mesma como quando foi retratada por homens. As produções têm linhas congruentes, mas, ao mesmo tempo, apresentam aspectos bastante distintos em cada caso. Foi possível perceber, até este ponto de nossa análise, que os vídeos sobre a mulher são, abertamente ou não, denunciadores do machismo presente nas classes populares. Mesmo os vídeos que não tratam especificamente do tema podem tecer denúncias nesse sentido, pois as narrativas ou situações registradas são machistas em sua essência (ou intentam criticar o machismo de forma subjetiva).

Um exemplo de produção que não aborda diretamente o machismo, mas acaba trazendo o tema para a tela, mesmo que não fosse a intenção de seus produtores, é o vídeo *Zé Ferrugem* (TV Viva e Sindicato dos Metalúrgicos, 1984 – **imagem 10**), o qual retrata o dia a dia de um trabalhador metalúrgico, incluindo sua vida privada. É classificado como uma reportagem-ficção e faz o uso de elementos estéticos modernos, como a trilha sonora vibrante. Após cenas iniciais de metalúrgicos em seu momento de

trabalho, o recomeço do cotidiano de um operário é mostrado – parte ficcional da produção –, com ele e sua companheira acordando, ela preparando o café da manhã para ele – evidência do papel servente da mulher na sociedade, independentemente da camada social da qual faz parte. O homem, Tonho, durante a refeição, reclama brevemente com a companheira do trabalho e comenta sobre a campanha salarial que alguns operários estão realizando, ressaltando a necessidade de mobilização da categoria. O exemplo dado para falar sobre o salário baixo é a falta da manteiga para ser passada no pão: “*Nóis* ganha pouco, não dá para comprar nem mais manteiga, puxa vida, rapaz”, comenta o metalúrgico. A mulher, na cena, pede dinheiro para ir à feira, Tonho diz que tem pouco, abre a carteira e dá a ela o que lá resta. A companheira questiona: “Só isso, Tonho?”, e ele caminha para o trabalho com a frase em mente (de modo que ela repete diversas vezes no vídeo).

Posteriormente, surgem cenas de uma reportagem feita com metalúrgicos antes de entrarem no local de trabalho. Alguns trabalhadores respondem que funções cumprem na fábrica. Tonho é um dos entrevistados, então, fica entendido que a cena inicial do vídeo foi mesmo gravada em sua casa, com sua companheira, sendo “ficcional” por ter um roteiro preestabelecido que definisse as falas de Tonho e de sua companheira – cujo nome não é sequer mencionado até então. Em determinado momento, a companheira de Tonho é entrevistada, e a primeira pergunta respondida à repórter é sobre as dificuldades em ser mulher de metalúrgico. Seus filhos também são entrevistados, então Tonho chega do trabalho e toma a palavra, tendo como pauta central as condições de trabalho e lutas dos metalúrgicos. O vídeo encerra com imagens de um congresso da categoria, onde são registradas entrevistas com participantes. *Zé Ferrugem* é uma “ficção real”, pois tem a realidade não só como pano de fundo, mas como base da narrativa, com poucos momentos “fissionais”. E como documentário, como a maior parcela das produções videográficas agregadas e produzidas pela ABVP, poderia servir como “um instrumento mobilizador da sociedade, capaz de impulsionar a participação conjunta dos membros da comunidade em busca de melhorias”.²⁹⁴ Mas, no caso de *Zé Ferrugem*, por exemplo, a *priori* essa participação e essas melhorias parecem servir somente ao trabalhador (homem), o protagonista da narrativa, enquanto a mulher possui um papel secundário, o que, em se tratando de uma ficção com base real, pode

²⁹⁴ SANCHOTENE, Carlos Renan, GARCIA, Adriana Domingues e ECKHARTT, Dayane. “Construindo cidadania: a comunicação comunitária como estratégia para mobilização pró-renda”. *Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação (ECA-USP)*. Ano 1 - Edição 3 – mar./mai. 2008, p. 10.

indicar que a situação feminina era igualmente dessa forma fora das telas. Fica evidenciada a crítica ao machismo no meio sindical quando lembramos que a produção é também da TV Viva, produtora de *Denise*, analisado acima, que focava em temas voltados à mulher.

Entre todos esses questionamentos levantados, em suma, na análise dos vídeos selecionados, pode-se constatar o hibridismo do acervo videográfico da Associação Brasileira de Vídeo Popular. Há os mais variados tipos de produções, alguns predominantes, como o que os grupos e produtores de vídeo popular consideravam como documentais, alegando tratar-se de registros da realidade. Não foi possível que soubéssemos que impacto os vídeos causavam no espectador, mas, entrando em contato com este material atualmente, vivenciamos os diferentes impactos que cada uma das produções assistidas gerou. Há produções monótonas, que exigem uma concentração maior para que foquemos no conteúdo transmitido, produções caricatas, que chegam a ser engraçadas, produções cujo formato estranhemos, hoje, por não estarmos mais acostumados visualmente a eles, as produções que fazem com que nos sintamos participando dos eventos registrados, gerando certo saudosismo, e produções extremamente incômodas, denunciadoras, cujas imagens, algumas vezes, chegam a ser desconfortáveis, como os vídeos *A sangue frio* (TV Viva, 1989), que retrata a atuação dos esquadrões da morte no Recife, e *Stultifera Navis* (Clodoaldo Lino e Eduardo Medrado, 1987), que aborda a questão da loucura entremeando de maneira brusca imagens de pessoas com deficiências mentais e sons desconfortáveis.

Algumas produções são “violentamente” denunciadoras da realidade e de fatos que muitas vezes o espectador desconhecia, como genocídios, perseguições, preconceitos. Muitos dos vídeos causam impactos incômodos quando vistos, fugindo de construções estéticas com as quais nos acostumamos, por exemplo, por a dos filmes hollywoodianos — com histórias românticas e finais felizes —, e também não cabe sua classificação como sensacionalistas.²⁹⁵ Se é da natureza do vídeo a flexibilidade de usos, houve quem tentou utilizá-lo para a transformação social, inclusive revelando as

²⁹⁵ Elencando as principais regras definidoras da prática ou do modo sensacionalista de produção de informação do jornalismo diário (que inclui produções audiovisuais, por isso utilizamos aqui essa análise), Rosa Nívea Pedroso (2011) cita fatores como “exploração do extraordinário e do vulgar, de forma espetacular e desproporcional” e “escamoteamento da questão do popular, apesar do pretenso engajamento com o universo social marginal”, entre outros pontos. Para verificação da análise completa, ver PEDROSO, Rosa Nívea, *A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista*. Rio de Janeiro, Annablume, 2011, p. 122-3.

angústias do cotidiano das mulheres e homens latino-americanos, por imagens, no mínimo, incômodas. Essa condição nos remete à citação atribuída a Bertold Brecht, que pondera: “Do rio que tudo arrasta se diz que é violento. Mas ninguém diz violentas as margens que o comprimem”.

Sobre isso, trazemos, paralelamente, uma reflexão de Ginzburg (2012), que, ao analisar o reflexo da violência de Estado na produção literária do século XX, entende que a violência — em suas diversas configurações, que pode estar associada a mecanismos de controle social e educacional (e à exploração, acrescentamos) — é capaz de causar impactos traumáticos, individuais ou coletivos, de modo que as consequências desse impacto geram danos em dor física, “nas relações entre corpo e linguagem, no campo da memória e na capacidade de percepção”, elementos que podem “se manifestar na constituição de narradores e personagens em obras articuladas com contextos autoritários”.²⁹⁶ O mesmo se aplica à produção videográfica popular da década de 1980, o que fica evidente nela própria.

²⁹⁶ GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo, Edusp, 2015, p. 15.

Considerações finais

“[...] vídeo na mão, ideias na cabeça e realidades para ver, analisar e criar [...]”²⁹⁷

O termo “vídeo” talvez nunca deixe de carregar definições genéricas, em decorrência da multiplicidade de usos que oferece. “Você viu aquele vídeo engraçado na internet?”. “Gravei um vídeo com o meu celular”. “Ela participará da reunião por videoconferência”. “Restauraram um dos videoclipes antigos dos Rolling Stones!”. “Há um vídeo feito por integrantes do Movimento Passe Livre que mostra a truculência policial nas últimas manifestações públicas”. “A palestra sobre cultura africana foi gravada e o vídeo está disponibilizado na rede”. O vídeo é entretenimento, ferramenta de trabalho, registro, denúncia, e, abarcando todas essas classificações, documento histórico. Os vídeos que formam o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular, produzidos pela própria entidade ou por sujeitos e grupos vinculados a ela, reunidos por décadas, encaixam-se em todas essas categorias.

No entanto, o vídeo, híbrido, acessível — hoje, certamente, mais do que na conjuntura em que a ABVP atuou —, parte do nosso cotidiano há décadas, ainda é pouco abordado na historiografia, geralmente sendo utilizado como fonte complementar ou ilustração nos debates sobre variados temas, seu universo ainda não é explorado suficientemente. Nosso estudo pretendeu revelar, além das intencionalidades do uso do vídeo em processos como formação de consciência crítica, mobilização social, intercâmbio cultural, unificação (de nações, culturas, grupos, ideias), que as classes populares, em suas diversificadas esferas — a dos trabalhadores organizados, das mulheres, dos negros, das populações indígenas, dos trabalhadores do campo e da cidade, dos desfavorecidos economicamente, das “minorias” —, também se atualizam em termos técnicos, moldando essa modernização de acordo com as possibilidades existentes em cada momento. A mesma técnica que as exclui, por um lado, não lhes concedendo espaço, não lhes vendo e ouvindo e não estando ao seu alcance é, por vias alternativas, tomada em mãos, popularizada e transformada em instrumento de luta, inclusive. Talvez tenha sido no momento de ascensão do vídeo popular, na década de 1980 — justamente a que analisamos —, que a expressão (atribuída a Glauber Rocha,

²⁹⁷ “Linguagem no vídeo, linguagem do vídeo”. *Vídeo Popular*, nº 02, ano I. nov./1984, p. 03.

mas sendo, na verdade, de Paulo César Saraceni) “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” ganhou mais sentido.

Quando planejamos o desenvolvimento desta pesquisa, que foi se delineando em seu próprio desenrolar, vislumbramos abarcar todo o histórico da Associação Brasileira de Vídeo Popular, de 1984 a 2002, quase duas décadas de múltiplas possibilidades. Analisando as primeiras fontes selecionadas, pudemos perceber, nas evidências postas nesse material, o quanto a trajetória da entidade manteve alguns vínculos desde os seus primórdios, sobretudo aqueles voltados à luta por uma comunicação mais crítica, e, concomitantemente, foi transformando-se com o passar dos anos, em um movimento que denota permanências e dissidências. Exemplificando, temos como linha comum — com base nos conteúdos dos boletins, que sintetizavam as ideias da ABVP — pontos como a integração latino-americana; a preocupação com a formação técnica; e a promoção de debates sobre o vídeo popular. Como pontos divergentes, notam-se a abertura quanto ao teor do vídeo considerado popular, sendo, para a entidade, não mais somente aquele feito pelas e para as classes trabalhadoras organizadas — de onde surgiu a associação —; o interesse na produção videográfica popular para além da América Latina (como fica evidenciado em uma entrevista sobre vídeo popular nos EUA com George Stoney — à época professor de história e crítica no Departamento de Cinema e Televisão da Universidade de Nova York — na 11ª edição do boletim, de 1989), o que não exclui a preocupação com a integração latino-americana, como citamos; e a mudança dos focos dos debates, no final da década de 1980 mais voltados a questões legais, como concessões de canais de rádio e TV.

Na edição citada do boletim, a 11ª, há uma ilustração que evidencia bem essas dissidências. Trata-se da representação de um homem, de físico forte, com vestimenta aparentemente social (camisa com botões, calça e cinto), abrindo a camisa e trajando uma camiseta com um logo que lembra o logo do super-herói estadunidense Super-Homem, com a sigla “ABVP”.²⁹⁸ Outra alusão ao Super-Homem são os dizeres da ilustração, postos como o pensamento do homem retratado: “Vou voando na Cine & Vídeo²⁹⁹ garantir umas fitas”. É interessante notar que no Editorial, na mesma página, a explanação sobre a CINEVÍDEO é a seguinte: “a materialização de um antigo projeto

²⁹⁸ Não inserimos a ilustração em anexo específico, mas ao final destas considerações.

²⁹⁹ Distribuidora que auxiliava na circulação dos vídeos. Na ilustração, o nome está incorreto, sendo CINEVÍDEO a forma correta.

da Associação e que concretiza uma das maiores expectativas dos realizadores: a de circular, para o conjunto da sociedade, e em particular para os movimentos sociais, as suas produções”.³⁰⁰ Dessarte, chegamos a mais questionamentos, apenas provocativos: Estaria o “Super-Homem” representado interessado nos mesmos vídeos que interessavam aos movimentos sociais? O movimento de vídeo popular fortalecido pela ABVP, que no Brasil surgiu das classes trabalhadoras organizadas, chegava aos olhos do “Super-Homem”? Quem seria o sujeito com poderes, nesse contexto? Que poder representava a ABVP e a quem ela o concedia? O termo “poder” cabe no quadro de lutas pela democratização da comunicação e da sociedade? O vídeo popular era capaz de empoderar?

Ademais, a coluna “Editorial” indica que o lançamento da CINEVÍDEO era “um passo fundamental no sentido da solidificação da Associação”.³⁰¹ Seguimos, portanto, até o ponto em que a associação considerou o início da sua firmação. Nesse sentido, devemos considerar sobre os movimentos de permanências e rupturas, que, diante das dificuldades da conjuntura, “recuar” poderia significar algum avanço. Os vínculos com as origens, portanto, são a também a evolução desse movimento.

Ao falarmos em utopias reais, título do nosso trabalho, nos reportamos a diversas questões: na intenção de promover transformações sociais, a ABVP e os sujeitos e grupos a ela ligados desenvolveram muitas ideias, transformando-as em ações, desenvolvendo-as de forma que pudessem ser registradas em vídeo, inspirando movimentos posteriores de comunicação popular, mas não alcançaram o sonho da democratização da comunicação, tampouco da edificação de uma sociedade mais justa e participativa como um todo (interligada à democratização da comunicação). São utopias porque objetivavam a construção de uma vida mais digna às classes populares e às ditas minorias, com mais representatividade e participação, inclusive e principalmente no ramo da comunicação, melhores condições de vida, menos opressão, formando uma sociedade ainda distante na qual vivemos. Mas são reais porque esforços foram agregados para que, ao menos, existissem tentativas de intervenção. E, captando as abstrações razoáveis das fontes, pudemos notar que existiram, de modo que a entidade produziu tanto ideias quanto ações – e as registrou e organizou acervos desses registros.

³⁰⁰ “Editorial”. *Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular*, ano V, nº 11, abr./mai./jun. 1989, p. 02.

³⁰¹ Idem.

Produções audiovisuais podem também ser utopias reais, uma vez que não são meramente ficcionais, uma vez que são baseadas e produzidas no “mundo real”, edificando, a partir desse chão real, o mundo crítico, denunciador e representativo das utopias.

As ideias estão relacionadas às utopias, e uma reflexão-base sobre isso nos reporta a Eduardo Galeano, escritor e jornalista uruguaio, que sintetiza a importância da utopia em certo depoimento, especificamente em uma entrevista sobre a qual não é possível precisar quando e a quem foi concedida, por falta de informações na fonte. Galeano narra um episódio em que estava dando uma palestra em uma universidade de Cartagena das Índias, na Colômbia, juntamente com o cineasta argentino Fernando Birri, quando um estudante perguntou a Birri: “Para que serve a utopia?”. A resposta do cineasta foi dada magnificamente, segundo Galeano: “A utopia está no horizonte. Eu sei muito bem que nunca a alcançarei, que se eu ando dez passos, ela se distanciará dez passos. Quanto mais a procure, menos a encontrarei, porque ela vai se distanciando quando mais me aproximo. [...] Pois a utopia serve para isso, para caminhar.”³⁰²

Ao mesmo tempo, a produção em vídeo tratada, bem como a atuação da associação, se colocam, retomando Araujo, citado no início de nosso trabalho, como “realidades vividas, de lutas travadas, de vitórias e derrotas”³⁰³, feita da profundidade dos sentimentos humanos. E nessa junção, tornam-se utopias reais. Tentamos aqui, entre utopia e realidade, portanto, mostrar parte da caminhada da Associação Brasileira de Vídeo Popular.

Retomamos, neste trabalho, os pensamentos e atividades mais relevantes da associação no recorte temporal proposto, evidenciadas nas próprias fontes que produziu e reuniu durante sua trajetória. Partimos de onde ela mesma partiu, da não concessão de espaço na televisão para a abordagem de determinados assuntos, da abertura popular do cinema, da vigilância do estado que inspira a resistência, do cerne da classe trabalhadora organizada, que busca acompanhar as evoluções técnicas da história, fazendo delas instrumentos de luta.

³⁰² Eduardo Galeano – *El derecho al delirio*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=m-pgHIB8QdQ>>, acesso em dez. /2015.

³⁰³ ARAUJO, William de Oliveira. “Pelo coletivo”, em *Vídeo Popular*, jul./2010, p. 04.

Seus primeiros passos encontram-se nos focos do controle institucional político e social, ganham o impulso necessário em meio à ampliação dos movimentos sindicais para, finalmente gerarem o que foi a Associação Brasileira de Vídeo Popular. Acompanhando as dinâmicas mundiais, especialmente as latino-americanas (delimitando-se nessas fronteiras inicialmente), foi ganhando os apoios necessários para se fortalecer e delinear uma jornada bastante relevante no âmbito da comunicação popular, cuja primeira parte retomamos aqui. Esperamos, com isso, não somente apontar para a necessidade da valorização das produções videográficas nos estudos históricos, como aludimos diversas vezes, mas mostrar que as classes populares também acompanham o desenvolvimento tecnológico e são ativas na sua própria história, determinando, inclusive, o que dela seria/será mostrado, registrado e criado – no caso, em vídeo –, caminhando em direção às suas utopias e, quando possível, transformando-as em realidade.



Ilustração introdutória do *Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular*, ano V, nº 11, abr./mai./jun./1989

Anexo - Imagens

Imagens referentes ao Capítulo II:

ALVES JOAO MARIA	SN1390
(Sem dados qualificativos) Procedente de Brasilia	
<p>Em 23/25.08.81 O nominado participou da 1ª Conferência Nacional das Classes Trabalhadoras "CONCLAT", realizada na Praia Grande/Santos, com o comparecimento de representantes sindicais de diversos países e estados brasileiros. Foram distribuídos e vendidos no local material de literatura da esquerda, jornais do PCB, do PC do B, do MR-8 e outros. LUIZ CARLOS PRESTES, ex-secretário do PC, que também esteve presente, enalteceu o regime comunista, afirmando, taxativamente, que a solução ideal para o Brasil seria o estabelecimento do regime socialista.</p>	
Pasta CONCLAT 01 - Doc. 10	

Imagem 1 - Ficha produzida pelo DEOPS sobre participante da CONCLAT em 1981

SOUZA AMADEU NASCIMENTO DE	SN7469
Sem dados qualificativos STR de Monsenhor Tabosa - Ceará	
<p>Em 23/25.08.81- O nominado participou da 1ª Conferência Nacional das Classes Trabalhadoras " CONCLAT"; realizada na Praia Grande-Santos, com o comparecimento de representantes sindicais de diversos países e estados brasileiros. Foram distribuídos e vendidos no local material de literatura de esquerda, jornais do PCB, do PC, do B, do MR-8 e outros. LUIZ CARLOS PRESTES, ex-secretário do PC, que também esteve presente, enalteceu o regime comunista, afirmando, taxativamente que, a solução ideal para o Brasil, seria o estabelecimento do regime socialista.</p>	
Relatórios na Pasta CONCLAT. DOPS/SP - Doc 3 - DEOPS/SANTOS - Doc 2 - PM - Doc 1 e la	

Imagem 2 - Ficha produzida pelo DEOPS sobre participante da CONCLAT em 1981

DINA FILMES

- Distribuidora Comercial de Filmes ligada à Federação Paulista de Cine Clubes

- Existem recentes filmes sobre:

- = Greve do ABC
- = O Movimento de Custo de Vida
- = As Greves do ano Passado
- = História do Movimento Operário Brasileiro

PASTA Nº 34 DOC Nº 07

Imagem 3 - Ficha sobre a distribuidora Dina Filmes

52376

"BRAÇOS CRUZADOS MÁQUINAS PARADAS" Filme

Filme de propriedade do Clube do Cinema, que tem como responsáveis os cineastas SÉRGIO SEGAL e ROBERTO GUERVITZ, exibido em Joinville -SC, em 23.08.80 e que versa sobre a primeira paralização dos Metalúrgicos de S.Paulo, em 1978. Conferencistas, Sindicalistas e Subversivos que participaram da projeção:

- AFONSO IMHOF - Professor de História
- OSVALDO MICHELUSI- Advogado Sind. Químicos Joinville
- JOÃO COELHO NETO-Pres.Sind.Bancários Joinville
- ROSEMARY CARDOSO BITTENCOURT- Presa durante a operação Barriga Verde

PASTA 218-B DOC 83

Imagem 4 - Ficha sobre o filme *Braços cruzados, máquinas paradas*

CICLO DE DEBATE SOBRE O CINEMA POLÍTICO NO BRASIL	
	13-C-1-01
	13-C-1-02
05-08-83 - Realizou-se dia 04/08 p.p., no Auditório da Folha de São Paulo, sito a Al. Barão de Limeira, 425-9º andar, o referido Ciclo. A abertura foi feita com o filme "O bravo Guerreiro", a partir das 20:00 horas. (Relat.267/83, anexo inform.906/83-DIS/DCS)	13-C-1-03
08-08-83 - Realizou-se no dia 05-08 p.p., No auditório da Folha o referido ciclo. Nesta data foi apresentado o filme "Terre em Transe" de Glauber Rocha. (Relat.269/83- anexo inform.908/83-DIS/DCS)	13-C-1-05
11-08-83- Realizou-se no dia 10/08p.p., no Auditório da Folha o referido Ciclo. Nesta data (10/08) foi exibido o filme "Eles não usam Black-Tie", considerado um dos mais premiados dos filmes nacionais. (Relat nº 274/83, anexo inform. 928/83- DIS/DCS)	
12-08-83- Encerrando o referido ciclo foi apresentado o filme "O Bom Burguês" exibido neste dia 11/08. (Relat.278/83, anexo inform.933/83-DIS/DCS)	

Imagem 5 - Ficha sobre o Clico de Debate sobre o Cinema Político no Brasil

GODARD JEAN-LUC N 1008

=SEM DADOS QUALIFICATIVOS=

ASSUNTO:- Inf. 062 de 1º-2-1974, do Ministerio da Aeronautica, defulga a seguinte informações:-
O CINEMA POLITICO ou a atualização do cinema como "ARMA POLITICA", criado pelo epigrafado, e defeinido por ele como "a Arma de Fazer o cinema é uma ação intelectual engajada com objetivos revolucionários, os quais, na prática, só se realizam na violência".
Em seus filmes tudo visa a propaganda do comunismo através de mensagens subversivas, tais como mensagens justas postas, dissociação, sobrecarga sensorial, fragmentação, corte descontínuo, etc.

verso

Imagem 6 - I - Ficha sobre Jean-Luc Godard

(2)

A campanha difamatória engendrada no exterior, contra o nosso país, se manifesta, agora, através de filmes políticos, entre os quais: "ESTADO DE SITIO" e "SACCO E VANZETTI". Os fatos narrados nos referidos filmes, mesmo referindo-se outros países, são agressões indiretas ao regime político brasileiro de Março de 1964. Por isso as Embaixadas brasileiras na FRANÇA e ITALIA alertadas pelo Itamarati, pressionaram as autoridades responsáveis pela censura daqueles países com o intuito de proibirem a projeção dos mesmos, o que não foi feito. No Brasil, o cineasta GLAUBER ROCHA é citado como o principal utilizador das técnicas de JEAN-LUC GODARD: Segundo os críticos franceses "GLAUBER é hábil em exercer a técnica GODARDIANA, com rara capacidade profissional", para o referido cineasta, "o cinema no Brasil só terá sentido se estiver na vanguarda

continua:-

Imagem 6 - II - Ficha sobre Jean-Luc Godard (continuação)

5N100Q (3)

Vanguarda mais agressiva e imediata luta, sem reconciliação. Temos que fazer o cinema de miséria, da cultura, da fome". Sua teoria é de que antes de ser comércio, um filme precisa ser o mensageiro de lutas dentro da realidade social, renda ou não dinheiro". Entre 09 e 12/08/73, a pretexto de comemorar o primeiro aniversário do "CINE CLUB GLAUBER ROCHA" localizado nas dependências da matriz de São Francisco Xavier, Rua S. Francisco Xavier, n.º 75-Rio de Janeiro foi realizado um ciclo de palestras, debates, com projeção de filmes de GLAUBER ROCHA e discussão de temas sobre o mesmo.

A partir de década de 60, está aumentando o número de seguidores de GODARD ou do CINEMA POLITICO, buscando delacerar os princípios éticos do povo e, mais ainda desmoralizar os governos democráticos, promovendo a subversão e o comunismo. O filme político, através de técnicas minuciosamente estudadas, tem como fim

verso:-

Imagem 6 - III - Ficha sobre Jean-Luc Godard (continuação)

precípua influenciar a opinião pública, destruindo psicologicamente o espectador.

GLAUBER ROCHA e seus seguidores no Brasil, querem implatar o cinema político, para com isso enganar o povo e leva-lo à agitação, à desordem política e à revolução.

doc. arq. na Pasta nº 4, do Minist. da Aeronautica, em 28-2-1974. LB doc. nº 48,

Imagem 6 - IV - Ficha sobre Jean-Luc Godard (continuação)

SANTORO, Luiz Fernando

13-8-6-236

Professor de Comunicação e Jornalismo da USP, também trabalhou p/a TV

12.05.83, Conf. Relatório nº60/83, o mesmo esteve presente como Convidados Principais, do debate popular com as portas abertas ao público, sendo abordado o tema "A TELEVISÃO COMO INSTRUMENTO DE DOMINAÇÃO IDEOLÓGICA E SOCIAL", realizado às 20:00hs desta data, na Paróquia da Igreja Central do Bairro de São Miguel-Praça Campo Sales

27.08.89- Ref. Recorte do Jornal DIARIO DOGRANDE ABC- onde consta que o nomeado, um dos coordenadores da TV dos Trabalhadores, adiantou que no prazo de um mês é possível adquirir equipamentos para montar o estúdio da rádio do Trabalhador, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema.(17-P-1 585)

Imagem 7 - Ficha sobre Luiz Fernando Santoro

Imagens referentes ao Capítulo III:



Imagem 1 - Capa do boletim *Video Popular* n° 10, ano V, jan./fev./mar./1989



Imagem 2 - Capa do boletim *Video Popular* n° 11, ano V, abr./mai./jun/1989



Imagem 5 - Ilustração do boletim *Vídeo Popular* nº 10, ano V, jan./fev./mar./1989

Imagens referentes ao Capítulo IV

Imagem 1 - Trechos de CUT-83



Imagem 2 - Trechos de CUT-83



Imagem 3 - Trechos de *Visita de esperanza*



Imagem 4 - Trechos de *Visita de esperanza*



Imagem 5 - Trecho de *Ayacucho*: “*Rincón de los muertos*”



Imagem 6 - Trecho de *Ayacucho*: “*Rincón de los muertos*”



Imagem 7 - Trecho de *La clase de organo*



Imagem 8 - Trecho de *As divas negras no cinema brasileiro*



Imagem 9 - Trecho de *Denise*



Imagem 10 - Trecho de *Zé Ferrugem*



Fontes

Boletim da OCIC, nº 0, ano I, out.-1984.

Boletim *Videoclat*, nº 01, ano I, agos./1984.

Boletim *Vídeo Popular*, nº 02, ano I, nov./1984.

Boletim *Vídeo Popular*, nº 03, ano I, abr./1985

Boletim *Vídeo Popular*, nº 04, ano II, set./1985

Boletim *Vídeo Popular*, nº 05, ano III, jun./1986

Boletim *Vídeo Popular*, nº 06, ano III, set./out./1986

Boletim *Vídeo Popular*, nº 07, ano III, abr./1987

Boletim *Vídeo Popular*, nº 08, ano III, mai./jun./jul./1987

Boletim *Vídeo Popular*, nº 09, ano III, agos./set./1987

Boletim *Vídeo Popular*, nº 10, ano V, jan./fev./mar./1989

Boletim da Associação Brasileira de Vídeo Popular, nº 11, abr./mai./jun./1989

Boletim *Vídeo Popular*, nº 12, nov./dez./1990

CINEVÍDEO, catálogo, 1989

Correspondência eletrônica de autoria de Iracema Santos do Nascimento a sujeitos envolvidos à Associação Brasileira de Vídeo Popular, 22 /03/2006.

Documentos do DEOPS/SP pertencentes ao Fundo DEOPS. Disponíveis em <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/permanente/deops.php> e em <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoriapolitica/pesquisa.php>, acesso em fev./2014.

Eduardo Coutinho, 7 de outubro. Documentário, Carlos Nader, 2013.

Entrevista com Eduardo Galeano - *El derecho al delirio*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=m-pgHIB8QdQ>, acesso em dez. /2015.

Trailer do documentário *1ª CONCLAT/1981 e 30 anos depois. Lula relembra a 1ª CONCLAT*. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=VfJGGTIPUB4>>, acesso em nov./2015

Vídeo Popular, publicação do coletivo Vídeo Popular, julho de 2010.

Vídeos:

As divas negras no cinema brasileiro, Enugbarijô Comunicações, 1989, 50'.

Ayacucho: "Rincón de los muertos", Associação Pró-Direitos Humanos (APRODEH), 40'.

CUT-83, diversos realizadores, 1984, 34'.

Denise, TV Viva e SOS Corpo, 1988.

Jornal dos trabalhadores – Greve geral 86 – TV dos Trabalhadores, 1986, 50'.

Visita de esperanza, Comissão Internacional de Direitos Humanos, pela Associação Pró-Direitos Humanos (APRODEH), 1985, 20'.

Zé Ferrugem, TV Viva e Sindicato dos Metalúrgicos, 1984.

Bibliografia

ALVES, Maria Helena Moreira, *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*, 4ª ed., Bauru, Edusc, 2005.

ANTUNES, Ricardo. *A rebeldia do trabalho* (o confronto operário no ABC Paulista: as greves de 1978-80), Campinas, Editora da Unicamp, 1988.

ARAÚJO, Juliano José de. *Griffith, Eisenstein e Vertov: do cinema à linguagem da televisão*. Em paper publicado no IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Rio Branco – AC – 27 a 29 de maio 2010 da Intercom.

BENEVENUTO, Álvaro & CASTRO, Cosette. “A comunicação dos trabalhadores nos últimos 25 anos. Uma análise necessária”. *Redes.com – Revista de Estudos para el Desarrollo Social de la Comunicacion*, nº 2, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – volume 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNADET, Jean-Claude. *Cinema brasileiro – propostas para uma história* (segunda edição revista e ampliada), São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

BEZERRA, Cláudio. “Vídeo popular”. *Enciclopédia Intercom de Comunicação – Volume 1 – Conceitos*, São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010, p. 1215-1216.

BIBLIOTECA DIGITAL BRASILEIRA DE TESES E DISSERTAÇÕES. Busca. Disponível em <<http://busca.ibict.br/SearchBDTD/search.do>>.

BRAGA, Ruy, HARVEY, David. *Cidades rebeldes – Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2013.

CAETANO, Maria do Rosário. “Cinema Brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada”. In *Revista ALCEU* - v.8, nº 15, jul./dez./2007.

CAETANO, Maria do Rosário. “Os herdeiros do *Cabra marcado para morrer*”. *Brasil de Fato*, 03 de abril de 2014. Disponível em <<http://www.brasildefato.com.br/node/28022>>, acesso em abr./2014.

CARVALHO, Marcia. “A trilha sonora do Cinema: Proposta para um “ouvir” analítico”. *Caligrama – Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia*, vol. 03, nº 01, 2007.

Censo Demográfico 2010 – Resultados gerais da amostra. Rio de Janeiro, 27 de abril de 2012. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/imprensa/ppts/00000008473104122012315727483985.pdf>>, acesso em jan./2014.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema – Espetáculo, narração, domesticação*, Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Gilmaisa Macedo da. “Contribuição da análise imanente à pesquisa de textos”. *In: Revista Eletrônica Arma da Crítica*. Ano 1, Número 1, Janeiro de 2009.

COTRIM, Livia Cristina de Aguiar. *O ideário de Getúlio Vargas no Estado Novo*. Dissertação de mestrado – Departamento de Política – IFCH-UNICAMP, 1999.

CRUZ, Renato. *TV digital no Brasil: tecnologia versus política*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

DUBOIS, Phillipe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FELTRIM, Luciana da Conceição. *As formas institucionais da violência: controle, vigilância, cerceamentos e repressão política no Estado de São Paulo de 1954 a 1960*. Mestrado em História Social, PUC-SP, 2012.

FERREIRA, Verônica Clemente. *Sindicatos: Espaços para atuação das mulheres? Participação feminina em sindicatos da Central Única dos Trabalhadores num cenário de reestruturação produtiva (1986-1999)*. 33º Encontro Anual da ANPOCS. GT 40 – Trabalho e Sindicato na Sociedade Contemporânea.

FICO, Carlos. “‘Prezada Censura’: cartas ao regime militar”. *Topoi*, Rio de Janeiro, dezembro de 2002.

FILHO, Antonio Rago. “O arдил do politicismo: do bonapartismo à institucionalização da autocracia burguesa”. *Projeto História*, São Paulo, (29) tomo 1, p. 139-167, dez. 2004.

FILHO, Rubens Ewald (Coord.). *O bandido da luz vermelha*. Rogério Sganzerla – Coleção Aplauso – Cinema Brasil, São Paulo, Imprensa Oficial, 2008.

FORESTI, Luiz Felipe Loureiro. *O Arauto da Contra-Revolução: O pensamento conservador de Plínio Corrêa de Oliveira (1968-1976)*. Mestrado em História Social, PUC-SP, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo. “Considerações em torno das teses sobre Filosofia da História”. *Revista Crítica Marxista*, vol. 1, nº 3. São Paulo, Brasiliense, 1996.

FUNDO ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE VÍDEO POPULAR – CEDIC. Disponível em <http://www.pucsp.br/cedic/fundos/associacao_video.html>.

GALLOIS, Dominique T., CARELLI, Vincent. “Vídeo e diálogo cultural – Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias”. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, nº 2, p. 61-72, jul./set./1995.

GALLUZO JUNIOR, Mario. *O vídeo como processo de interação entre realizador e comunidade: uma experiência no ABC Paulista*. Mestrado em Multimeios – UNICAMP – 1996.

GIANOTTI, Vito. “O poder da mídia e a luta pela democratização da comunicação no Brasil”. In *História & Luta de Classes*. Ano 1, edição nº 2, fevereiro de 2006.

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose: os sistemas audiovisuais como fonte de conhecimento*. São Paulo, Annablume, 2002.

GOMES, Nilo Sérgio. “Breve história da imprensa sindical no Brasil” – *Cadernos de Comunicação – Série Estudos*. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2005.

GOMES, William B. “Gnosiologia versus epistemologia: distinção entre os fundamentos psicológicos para o conhecimento individual e os fundamentos filosóficos para o conhecimento universal”. *Temas em Psicologia*, vol. 17, nº 01, Ribeirão Preto, 2009. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1413-389X2009000100005&script=sci_arttext>, acesso em jan./2014.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. “Panorama do documentário no Brasil”. *Doc. On-line – Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 01, Dezembro de 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v. 5

GUEDES, Wallace Androlli. “Reflexões sobre a representação da esquerda armada no cinema brasileiro”. *Revista Contemporânea – Dossiê 1964-2004: 50 anos depois, a cultura autoritária em questão*, ano 4, nº 05, vol. 1, 2014.

GURIANOVA, Aleksandra. “Dziga Vertov e o protagonismo da câmera”. Em *Gazeta Russa*, 2 de abril de 2013. Disponível em <http://br.rbth.com/blogs/2013/04/24/dziga_vertov_e_o_protagonismo_da_camera_18885.html>, acesso em agos. /2014.

“IBGE: pela 1ª vez, domicílios brasileiros têm mais TV e geladeira do que rádio”. *Último Segundo, IG*, 27 de abril de 2012. Disponível em <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2012-04-27/ibge-pela-1-vez-domicilios-brasileiros-tem-mais-tv-e-geladeira-d.html>>, acesso em jan./2014.

JÚNIOR, Carlos Pernisa. *Vertov – o homem e sua câmera*. Rio de Janeiro, Mauad, 2014.

KORNIS, Mônica Almeida. “História e cinema: um debate metodológico”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992.

LESSA, Sérgio & TONET, Ivo. *Introdução à Filosofia de Marx*. São Paulo, Expressão Popular, 2008.

LIMA, Rafaella Pereira de. *Cultura, movimentos sociais e lutas sociais: a experiência da produção de vídeo popular pela Brigada Audiovisual da Via Campesina*, mestrado em Serviço Social, UFJF, 2014,

MACHADO, Arlindo. “O vídeo e sua linguagem”. *Revista USP*, São Paulo, nº 16, 1993.

MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2011.

MARX, Karl. *O capital – Crítica da economia política*. Volume I, Livro Primeiro – O processo de produção do capital, tomo 2 (capítulos XIII a XXV). São Paulo, Nova Cultural, 1996.

MARX, Karl. *O capital – Crítica da economia política – Volume II, Livro Segundo – O processo de circulação do capital*, São Paulo, Nova Cultural, 2. ed. 1985.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2007.

MATTOS, Carlos Alberto. “O crítico diante do outro em filme”. *Catálogo da Mostra Cineastas e Imagens do Povo*, Centro Cultural banco do Brasil (CCBB), 2010.

MICHAELIS, Dicionário online. Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/>>

MONTEIRO, Juliana Santos. *Fundacentro: função social da política sobre acidentes de trabalho no período ditatorial brasileiro (1966 a 1976)*. Mestrado em História Social, PUC-SP, 2013.

MOUESA, Jacqueline. *Diccionario del Cine Iberoamericano*, 2011, em *Claudio di Girólamo*, em *Cinechile: Enciclopedia del cine chileno*, disponível em <<http://cinechile.cl/persona-4215>>

NETO, Octalício José Gonçalves. “Descentralização da comunicação eletrônica e vídeo popular no Brasil”. Trabalho exposto originalmente no painel intitulado *Comunicações Científicas e Tecnológicas*, integrante do IX Congresso Brasileiro da INTERCOM (Comunicação para o Desenvolvimento), 1986.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2008.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira de. *Tecnologias audiovisuais e transformação social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. Doutorado em História Social, PUC-SP, 2001.

OLIVEIRA, Nilo Dias de. *A configuração do sistema nacional de repressão no governo JK (1956 a 1961)*. Doutorado em História Social, PUC-SP, 2013.

PAÇO-CUNHA, Elcemir, *As abstrações razoáveis e o “silogismo” na introdução de 1857*. 6º Colóquio Internacional Marx e Engels. Texto disponível em <http://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2009/trabalhos/as-abstracoes-razoaveis-e-o-silogismo-na-introducao-de-1.pdf>, acesso em jan./2014.

PEDROSO, Rosa Nívea, *A construção do discurso de sedução em um jornal sensacionalista*. Rio de Janeiro, Annablume, 2001.

PERUZZO, Cícilia M. K., “Mídia Comunitária”. *Comunicação & Sociedade*. São Bernardo do Campo, Póscom-UMESP, nº 30, 1998, p. 160.

PINTO, Leonor Souza. “O Cinema Brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”. In: CHAGAS, Claudia Maria de Freitas, ROMÃO, José Eduardo Elias, LEAL, Sayonara (Orgs.) *Classificação Indicativa no Brasil – desafios e perspectivas*. Ministério da Justiça – Secretaria Nacional de Justiça, Brasília, 2006, projeto *Memória da Censura no Cinema Brasileiro - 1964/1988*.

PIRES, Elaine Muniz. “Imprensa, ditadura e democracia: a construção da auto-imagem dos jornais do Grupo Folha”. *Projeto História*, São Paulo, nº 35, dezembro de 2007.

RESOLUÇÕES DO 1º CONGRESSO NACIONAL DA CLASSE TRABALHADORA, disponível em

<<http://www.cut.org.br/system/uploads/document/00f5982e05de64df6a2a3855effb4482/file/congresso-nacional-da-classe-trabalhadora-conclat-26-a-28-08-1983.pdf>>.

RIQUELME, Diogo Ivan Caroca. “O Cinema Documentário da América Latina dos Anos de 1960. Uma Breve Reflexão dos Principais Movimentos Cinematográficos do Novo Cinema da América Latina”. *Cadernos PROLAM/USP*, ano 10, vol. 1, 2011.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena – Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da grande São Paulo (1970-80)*, São Paulo, Paz e Terra, 1988.

SADER, Emir. “A banalização da História”. Revista *Carta Maior*, 20-01-2014. Disponível em <<http://www.cartamaior.com.br/?/Blog/Blog-do-Emir/A-banalizacao-da-historia/2/30063>>, acesso em jan. 2014.

SAFLATE, Vladimir, TELLES, Edson (Orgs.). *O que resta da Ditadura*, São Paulo, Boitempo Editorial, 2010.

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

SANTOS, Suzy dos. *A implantação da TV a cabo no Brasil*. INTERCOM, Rev. Bras. de Com., São Paulo, vol. XX, nº 1, jan. /jun 1997.

SAVERNINI, Erika. “A construção do discurso político no cinema russo dos anos 1920: relações intra e extratextuais no filme *Câmera-olho* (1924) de Dziga Vertov”. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, v. 1, n.2, nov. 2011.

SHANIN, Theodor. “A definição de camponês: conceituações e desconceituações – o velho e o novo em uma discussão marxista”. *Revista Nera*, ano 8, ° 7, julho/dezembro de 2005.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert, *Crítica da imagem eurocêntrica – multiculturalismo e representação*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.

SINDICATO DOS METALÚRGICOS DO ABC. “Há 27 anos, política salarial da ditadura era derrotada”, 08/11/2010, disponível em <http://www.smabc.org.br/smabc/materia.asp?id_CON=23100&id_SUB=85>.

SILVA, Felipe Henrique Gonçalves da. *Democracia e Socialismo nos debates do Partido dos Trabalhadores (1987-1991)*. M. mestrado em História Social, PUC-SP, 2012.

SILVA, Humberto Pereira. *'Linha de montagem', um filme a ser 'revisto'* – NEAMP – PUC-SP. Disponível em <http://www.pucsp.br/neamp/artigos/artigo_112.html>.

SILVA, João Guilherme Barone Reis e. “Interseções tecnológicas e institucionais. Notas para uma arqueologia do espaço audiovisual contemporâneo e sua problemática”. In: MACHADO JR, Rubens; SOARES Rosana de Lima; ARAÚJO Luciana Corrêa (Orgs.), *Estudos de Cinema – SOCINE*. São Paulo, Annablume, 2006.

TRILNICK, Carlos. *Nuevo Cine Latinoamericano*, em *IDIS - Investigaciones sobre Diseño de Imagen y Sonido*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

VIDEOTECA PUC-SP. *História*. Disponível em <<http://www.pucsp.br/videoteca/internas/historia/index.html>>, acesso em out. /2012.

VILLAS BÔAS, Rafael L. “O cinema como força de ativação: ‘Cabra marcado para morrer’ e o legado de nossa tragédia”. Em: *Crítica Marxista*, nº 28, 2009.

VIVAS, Esther. “‘Devemos questionar o que há por trás do que comemos’”, afirma pesquisadora’. Entrevista concedida a Cristina Fernández, 26/03/2014. MST – Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, disponível em <<http://www.mst.org.br/2014/03/26/devemos-questionar-o-que-ha-por-tras-do-que-comemos-afirma-pesquisadora.html>>, acesso em 05/2014.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.