

# As imagens indisciplinadas do documentário em vídeo: panorama do analógico ao digital,

Gilberto Alexandre Sobrinho <sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo analisa o desenvolvimento do documentário em vídeo e as questões identitárias que surgem, num primeiro momento, na realização de práticas videográficas analógicas, seguindo-se para o estudo das continuidades entre documentário e ativismo, no contexto digital. Nesse movimento, encontram-se estratégias distintas de territorializar a imagem.

**Palavras-chave:** documentário; vídeo; identidade.

**Abstract:** The article analyzes the development of video documentary and identity issues that arise, at first, in performing analog videographic practices. Then, it focuses in the continuities between documentary and activism in the digital context. In this movement, there are different strategies territorializing image.

**Keywords:** documentary; vídeo; identity.

## Telas em disputa<sup>2</sup>

No Brasil, a década de 1970 selou o estabelecimento da Rede Globo como empresa dominante na indústria televisiva<sup>3</sup>. Conjecturo que esse domínio do setor, praticamente inabalado durante três décadas, somente passou a ser parcialmente estremeado após a TV paga e, posteriormente, com a TV digital e a internet. No entanto, ainda na década de 1980, sob égide da “Vênus Platinada”<sup>4</sup> no imaginário nacional, um campo de insurgência, apontando para

---

<sup>1</sup> Prof. Dr. do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação, do Instituto de Artes, da UNICAMP. E-mail: galexandresobrinho@gmail.com.

<sup>2</sup> Este artigo é uma continuidade de uma reflexão anterior. Ver: SOBRINHO, G.A. Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários. *Lumina*. Vol.8, nº1, junho 2014.

<sup>3</sup> RAMOS (2004) e RIBEIRO *et al* (2010).

<sup>4</sup> Segundo Alberto Dines: “Vênus dita estrela d’alva, começa o dia, mas também designada como Vésper, é a que o encerra. O apelido de “Vênus Platinada” designava o resplandecente prédio administrativo da TV Globo na Rua Lopes Quintas, no Jardim Botânico (Rio), inaugurado em 1976, onze anos depois da primeira emissão e, depois,

---

um cenário de disputas, representação e visibilidade nas telas despontou com a chegada das câmeras de vídeo e aparelhos de videocassetes. Nesse contexto, uma nova geração de realizadores iria oferecer alternativas concretas, no âmbito da imagem eletrônica, ao modelo fixado pelas emissoras comerciais. Importante ressalva a ser fazer: não foi o vídeo isolado que apontou esses caminhos, havia uma conjuntura política e demandas sociais que encontraram nesse dispositivo o meio ideal para o desenvolvimento de propostas alternativas ao audiovisual dominante.

Isso não significou de fato um risco às grandes empresas, mas apontava para o surgimento de novas formas de lidar com o conceito de televisão e via-se nascer a potência do vídeo. De um lado, protagonizada pela Globo, a definição de TV, cujo modelo dominante sempre foi o privado sustentado pela publicidade, ancorava-se fortemente em noções tais como grade de programação, fidelização e consumo, em programas que reverberavam a identidade nacional atada à marca da emissora<sup>5</sup>. Por outro lado, por meio da apropriação da imagem eletrônica do vídeo, um campo aberto de possibilidades começou a ser trilhado, erigindo um território de disputas entre o comercial e o alternativo. Nesse último, encontra-se um vasto território de experimentações formais, enfoques, abordagens e circuitos alternativos de produção e exibição que buscavam aferir um sentido político de resistência e canalização para narrativas de movimentos sociais de negros, indígenas, mulheres, trabalhadores urbanos, entre outras categorias.

Além desse marco político forte, a videoarte também permitiu a expansão no vocabulário artístico do vídeo, fazendo convergir as tecnologias de comunicação com as demandas das artes visuais. Compunha-se, assim, o oferecimento de alternativas ao modelo midiático dominante, com atuação contundente até meados dos anos 1990, seguindo-se um período de

---

estendido à emissora e à rede.” In: <http://observatoriodaimprensa.com.br/tv-em-questao/plim-plim-oba-oba-bye-bye-i/>, acessado em 21 de setembro de 2016.

<sup>5</sup> Hamburger (2011) oferece um quadro instigante sobre as relações entre teledramaturgia e imaginário nacional.

---

arrefecimento e, posteriormente, de ressurreição avassaladora nos anos 2000, pós-digital.

Nesse artigo, vou me centrar, de maneira horizontal, em práticas videográficas documentais, no contexto da produção independente, justamente para dar visibilidade a essas experiências alternativas ao modelo midiático audiovisual dominante. Tomando-se como referência a irrupção do vídeo analógico e seguindo-se aos desdobramentos de práticas contemporâneas, sob o digital.

### **Imagens dissidentes**

Essa produção independente em vídeo que despontou no começo dos anos 1980 e que seguiu com produção, distribuição e exibição contínua até meados dos anos 1990 apresenta, assim, por um lado, a envergadura artística que se traduz na explosão da videoarte<sup>6</sup>; por outro lado, desenvolveram-se também outras produções, com forte vínculo com os movimentos sociais, sendo marcante a predileção pelos domínios do documentário, algo que nos interessa particularmente nesse texto. Embora, já na década de 1970, no âmbito do cinema, as experiências de Andrea Tonacci marquem rupturas em relação à abordagem com a alteridade, em sua aproximação com o movimento indigenista, pontuando, assim, a junção entre experiência estética e demandas de movimentos sociais, foram com os realizadores e coletivos de vídeo que essa aproximação, a da arte e da política, se potencializou, escrevendo-se, conseqüentemente, um outro capítulo na história do documentário.

Portanto, os anos 1980 e 1990 representam um momento significativo de práticas alinhadas à dimensão alternativa do vídeo, em comparação com a televisão como meio de comunicação de massa dominante e com o cinema, que mesmo gozando do prestígio artístico que lhe outorgou o século XX, começava a amargar uma crise densa, diante do afastamento do público das salas. Nesse período, o filme também se transmutava em fita de vídeo, alterando-se as formas de recepção para as telas reduzidas dos aparelhos de TV e, nos termos de Laura Mulvey (2006), esse mesmo espectador passava, então, a estabelecer uma

---

<sup>6</sup> Ver: MACHADO (1993, 2007), MELLO (2008).

relação, primeiramente, de poder, ao ter em mãos o controle remoto e decidir sobre o fluxo das imagens e, em segundo lugar, potencialmente, esse sujeito também poderia pensar sobre a imagem, tendo no horizonte a possibilidade de modificar os modos de fruição e interferir sobre o contingente audiovisual. Aqui, o espaço doméstico, topografia essencial da televisão, seria também o local do cinema, reduzido a uma imagem pequena e controlado pelo sujeito do controle remoto. Resumidamente, a partir do vídeo, mudanças radicais e significativas aconteceram, por um lado, pela dinamização da realização, ao se oferecerem procedimentos descentralizados e acessíveis de produção, favorecendo a apropriação da tecnologia por artistas da nascente videoarte, e para o nosso interesse, realizadores interessados nas narrativas de demandas sociais e políticas compõem um quadro notável e, finalmente, do ponto de vista da recepção, altera-se a relação do espectador com a imagem em termos de poder e de reflexão sobre a mesma. Dessas relações, surge o empoderamento pela imagem do vídeo, tanto do ponto de vista de acesso e participação ativa junto às demandas políticas dos sujeitos e coletivos, quanto do papel do espectador, que passava a agir em relação à unidirecionalidade da tela de TV.

De forma diacrônica, o contexto histórico em que o vídeo engajado desponta no Brasil, e isso impacta fortemente nas produções de envergadura social e política, é marcado por acontecimentos da seguinte esfera: a ONU declara de 1975 a 1985 a década da mulher; o final dos anos 1970, ainda no contexto da Ditadura Militar, com a atuação polêmica e enfraquecida do General Figueiredo, acelera-se a abertura política iniciada com Ernesto Geisel por meio da Lei da Anistia, ocorrem eleições municipais e estaduais em 1982 e a campanha pelas Diretas Já ocupa as ruas das capitais; com grande impulso da igreja católica progressista, atualizada nas ações das Comunidades Eclesiais de Base – CEBS e da Teologia da Libertação, ocorre a rearticulação e o fortalecimento dos movimentos sociais nas periferias das metrópoles, em áreas rurais e em cidades do interior – ou seja, há uma grande mobilização no país capitaneada por essa vertente da igreja<sup>7</sup>; as greves ocorridas na região

<sup>7</sup> Os documentários *A Terra Queima* (1984) e *Deus é um Fogo* (1987), ambos dirigidos por Geraldo Sarno, registram e refletem sobre essas questões religiosas. Ver: BOMFIM (2015).

metropolitana do ABC paulista são bem sucedidas e impactam no novo sindicalismo, com dois desdobramentos significativos para a esquerda recém articulada, o surgimento da Central Única dos Trabalhadores – CUT e do Partido dos Trabalhadores, - PT; com o processo de redemocratização do país ocorre a eleição indireta que elege Tancredo Neves para presidente; é eleita a assembleia nacional constituinte que culmina na Constituição de 1988, com avanços para área de comunicação (embora o artigo 221 ainda não esteja regulamentado) e dos direitos de proteção aos índios; 1988 é a data para o Centenário da Abolição; marco importante para essa série de mudanças foi a vitória de Luiza Erundina, do PT, para a prefeitura de São Paulo<sup>8</sup>, por tratar-se de uma mulher, assistente social e nordestina com um currículo fortemente vinculado aos movimentos sociais e, finalmente, em 1989, ocorrem eleições diretas para Presidente da República. A partir da vitória de Fernando Collor de Mello, sua permanência no poder até 1992 e ao longo da década de 1990, com crise econômica se agravando, seguiu-se um retrocesso em relação ao clima positivo de apropriações e criações nos setores alternativos do audiovisual<sup>9</sup>, sendo que, posteriormente, nos anos 2000, já sob a estabilidade do Plano Real, e sob o impacto do digital, testemunhamos um renascimento, com bastante força, dessas narrativas impulsionadas por essas estratégias de mudança social e uso político dos meios, em outras condições, com forte presença do capital financeiro global e as agendas transnacionais e também fortes e contundentes reações da esquerda, como A Batalha de Seattle, Occupy Wall Street e o Fórum Social Mundial.

No quadro geral dos documentários produzidos no período dos anos 1980 e 1990, comparado com o moderno documentário brasileiro das décadas de 1960 e 1970, percebe-se forte deslocamento tanto em relação ao campo temático, quanto a sua abordagem, sendo que surgiram, de maneira forte, narrativas audiovisuais marcadas pelas políticas de identidade, o que oferecia

---

<sup>8</sup> Durante a gestão de Luiza Erundina, parte das demandas do vídeo popular se institucionalizaram na experiência da TV Anhembi. Ver: TABET (2006).

<sup>9</sup> Durante seu curto mandato, é extinguido o Ministério da Cultura e a Embrafilme, dois acontecimentos trágicos para área do audiovisual.

um quadro multicultural contrastante. Assim, a produção documentária realizada nos domínios do vídeo fazia imperar, de forma plural, as construções identitárias de gênero e sexualidade, dos negros, dos habitantes de comunidades e/ou regiões periféricas e marginalizadas, das populações indígenas e outras culturas e histórias que foram subjugadas pelas crenças dominantes e que não tiveram grande visibilidade na história do audiovisual brasileiro, principalmente, na mídia televisiva. Conforme mencionamos, esse direcionamento temático focado em marcadores de diferença relaciona-se diretamente com as dinâmicas sociais emergentes e permitem que os documentários sejam elaborados por uma via política engajada explicitamente<sup>10</sup>.

Do ponto de vista da produção e circulação do material realizado, há um quadro complexo, com atuação de vários setores. Os investimentos provêm de Ongs e fundações internacionais, encomendas de órgãos públicos, prêmios de realização em níveis municipal e estadual etc. Surge o Festival Videobrasil em 1983, importante vitrine da produção, com destaque, durante os anos 1980, para a quantidade de documentários inscritos e exibidos. No ano seguinte é criada a ABVMP, Associação Brasileira do Movimento do Vídeo Popular, depois conhecida como ABVP, um núcleo fundamental de formação, produção e, principalmente de distribuição de vídeos no país. A ABVP, que encerra oficialmente as atividades em 2004<sup>11</sup>, antecipa, assim, as dinâmicas das redes de

---

<sup>10</sup> Ainda nesse contexto, surgiram organizações não-governamentais, centros e associações, espalhadas pelo país e com atuação pulverizada, ligadas às lutas pelos direitos civis e que tiveram relação direta com a produção audiovisual em vídeo em várias frentes. Listamos algumas dessas instâncias: o CEPIS (Centro de Educação Popular), ligado à PUC-SP, tinha o foco na alfabetização de jovens e adultos; o CEDÍ – Centro Ecumênico de Documentação e Informação, com atuação junto a comunidades carentes; o CIMI – Conselho Indigenista Missionário, ligado à CNBB; o CTI – Centro de Trabalho Indigenista; o IBASE – Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas, fundado em 1981, pelo sociólogo Herbert de Souza (Betinho), com atuação na defesa dos direitos do cidadão, numa sociedade democrática; a FASE – Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional, vinculada com o trabalho de organização e desenvolvimento local, comunitário e associativo; ISER – Instituto de Estudos da Religião; Projeto Saúde e Alegria; o CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular, voltado para a produção audiovisual na Baixada Fluminense, entre outros.

<sup>11</sup> Disponível em: [http://www.pucsp.br/cedic/fundos/associacao\\_video.html](http://www.pucsp.br/cedic/fundos/associacao_video.html), acessado em 30 de setembro de 2016.

---

comunicação e compartilhamento de saberes, e no conjunto de trabalhos que faz circular, há o domínio de documentários, estes versando sobre temas ligados às identidades segmentas e interseccionadas, justamente, numa trama de conhecimentos múltiplos.

Foram muitos os nomes de realizadores e coletivos associados à realização em vídeo que atendiam aos propósitos descritos acima<sup>12</sup>:

o1) Rita Moreira: realizadora pioneira na história do documentário de orientação feminista e lésbica, em escala internacional. Iniciou suas atividades em Nova Iorque, onde fez parte da primeira turma de estudos de vídeo da New School for Social Research, no começo dos anos 1970. Posteriormente, fixou-se em São Paulo onde manteve a produção orientada para questões de mulheres e também sobre negros e a infância. O estilo direto, microfone em punho e uma capacidade ímpar de localizar personagens que potencializam os temas estão entre suas características singulares: *Lesbian Mother* (1972), *She has a beard* (1975), *The apartment* (1975/76) – os três co-dirigidos por Norma Bahia Pontes, e fazem parte da série *Living in the New York City*, *A Dama do Pacaembu* (1983) – co-dirigido por Maria Luisa Leal, *As Sibilas* (1986), *Se o Rei Zulu já não pode andar nu* (1987), co-dirigido por Maria Lucia Silva, e o premiadíssimo *Temporada de caça* (1988) são alguns dos vídeos realizados.

o2) Lilith Vídeo: tratava-se de um coletivo de mulheres realizadoras, fundado em 1983, cujos documentários focavam em temas exclusivamente femininos, com abordagem feminista, tais como o trabalho, a violência e as questões raciais. Nos documentários, o discurso se organiza pela articulação dos registros dos espaços e personagens, breves performances para a câmera, os depoimentos e entrevistas e uso de canções, esses procedimentos atendem a uma agenda, sobretudo, política que destaca, organiza e discute questões diretamente relacionadas às mulheres em firme propósito de visibilidade, aprofundamento e reivindicação de direitos e garantias, geralmente, não contemplados em espaços do audiovisual. Entre os vídeos, destacamos:

---

<sup>12</sup> Ver Sobrinho (2016) em que nos dedicamos à reflexão centrada na produção videográfica documental e as variações sobre gênero nessa produção.

---

*Contrário ao amor* (1986), de Jacira Melo; *Mulheres no canavial* (1986), direção de Marcia Meireles e Silvana Afram; *Mulheres negras* (1986) direção de Márcia Meireles e Silvana Afram; *Beijo na boca* (1987), de Jacira Melo; *Meninas* (1989), também de Jacira Melo

o3) COMULHER – Comunicação Mulher: ONG feminista criada em 1984 e ainda em atuação, com realização de documentários todos focados em questões da mulher e dos direitos humanos e registros de vários acontecimentos ligados aos movimentos sociais das mulheres, também com interesse pelas comunidades lésbicas. Os documentários assumem feitura jornalística, com inspeção panorâmica dos temas, onde vale a relação entrevistador e entrevistado e também longos depoimentos. Integram os títulos do coletivo: *Axé* (1988), dirigido por Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos; *Memória de Mulheres* (1992), dirigido por Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos; *Todos os dias são seus* (1992), direção de Márcia Meireles e Maria Angélica Lemos; *Histórias Lésbicas* (2003), dirigido por Maria Angélica Lemos; e *Lésbicas no Brasil* (2005) também foi dirigido por Maria Angélica Lemos.

o4) Joel Zito Araújo: começou no movimento do vídeo popular, realizando vídeos sobre questões feministas e de afro-brasileiros, entre os quais *Almerinda, uma mulher de trinta* (1991), *Retrato em Preto e Branco* (1992), *Eu, mulher negra* (1994). No começo dos anos 2000, venceu o Festival É tudo verdade, com o documentário *A Negação do Brasil*, documentário que investiga, de forma pioneira, os estereótipos do negro na televisão brasileira, e dirigiu também o longa-metragem de ficção *Filhas do Vento* (2005), com elenco predominantemente negro. Vídeos documentários, webtelevisão e cinema estão no seu vocabulário artístico, além disso, é um dos principais teóricos das relações entre negro e mídia audiovisual.

o5) Enugbarijo Vídeo: coletivo que realizava vídeos documentários sobre questões de negros, mulheres e indígenas, formado por Ras Adauto e Vik Birkbeck: *Mulher negra TV* (1985), *As Kineastas* (1986), *Tenho coragem de andar igual a Lampião* (1985), *As Divas Negras do Cinema Brasileiro* (1989) estão entre os títulos realizados.

o6) TV VIVA: coletivo que realizou de forma pioneira no Brasil a chamada televisão de rua, baseada em experiências americanas da década de 1970, onde se projetava, nas ruas, a produção própria do coletivo (documentário, humor, infantil e jornalismo) num telão, nos bairros periféricos de Recife e de Olinda e em cidades no interior de Pernambuco. A TV Viva era ligada ao Centro de Cultura Luiz Freire, uma ONG ainda em atuação, em Olinda e os primeiros nomes ligados ao projeto eram de Eduardo Homem e Claudio Barroso, entre outros. O personagem Brivaldo, vivido pelo ator Claudio Ferrario, e seu câmera Dagoberto eram uma das criações mais populares do coletivo, sendo o programa atualizado com a crônica atualizada em temas do comportamento, da saúde pública, da crise econômica etc. O programa *Bom dia, Déo* trazia o repórter e o câmera para fazer uma irreverente crônica pernambucana.

o7) TV Maxambomba: também voltada para a televisão de rua, na Baixada Fluminense, sobretudo, Nova Iguaçu. A iniciativa estava ligada ao CECIP – Centro de Criação da Imagem Popular, criado nos anos 1980, com a participação do cineasta Eduardo Coutinho. Coutinho, inclusive, realizou os documentários *Boca de Lixo* (1992), *Santa Marta Duas Semanas no Morro* (1987) e *Santo Forte* (1999) com o CECIP. A questão da comunicação e de dar voz a sujeitos sub-representados, falar dos direitos das pessoas que tinham pouca informação sobre isso, o uso da imagem em movimento como ativador da consciência e afirmação de identidade, as questões sobre mulheres e nordestinos, entre outros temas, estava no repertório dessa TV. Esse coletivo também produziu a série *Puxando conversa*, sendo vinte e sete programas dirigidos por Walter Filé, onde se documentou a memória do samba da Baixada Fluminense.

o8) Vídeo nas Aldeias: trata-se de um projeto de referência na área de militância e produção audiovisual da causa indígena, com atuação constante desde 1986. O documentário *Vídeo nas Aldeias*, de 1989, faz a síntese da declaração de princípios desse projeto emblemático para a cultura brasileira: promover o encontro do índio com sua imagem, registrar eventos e cerimônias importantes, trocar imagens entre os povos, iniciar jovens no uso da câmera e

oferecer um espaço para que grupos indígenas que já usam o vídeo possam trocar e editar seus trabalhos. Essa definição de Vicent Carelli, indigenista e cineasta à frente desse projeto há décadas, dá conta das multifaces desse trabalho. A singularidade do Vídeo das Aldeias, portanto, inclui uma militância baseada na imagem e, sobretudo, em buscar na linguagem do vídeo instrumental que possa dar vazão aos propósitos perseguidos. Assim, com forte influência da “cartilha do cinema direto”, onde participa e influencia fortemente o trabalho do Atelier Varan, foram produzidos documentários com múltiplos enfoques temáticos sobre várias etnias de índios brasileiros, sob várias abordagens em termos de tratamento de imagem e som. São centenas de vídeos documentários produzidos desde então. Um acervo ímpar, com imagens desenvolvidas desde perspectivas variadas, com o recorte que busca registrar acontecimentos importantes para a vida cultural de uma aldeia e de um povo, até o desenvolvimento de narrativas com forte marca de questões feministas e de gênero<sup>13</sup>.

09) TV Anhembi: outra experiência de TV de rua. Foi implementada pela prefeitura de São Paulo no período de 1989 a 1992, sob a gestão de Luiza Erundina, do PT, num contexto de debates efervescentes sobre democracia das comunicações. O ponto forte era o programa ao vivo *Fala São Paulo*, onde se debatia os mais variados temas com foco na cidadania e participação popular, além de promover uma imagem positiva da prefeita de São Paulo, constantemente atacada pela mídia hegemônica. A TV também realizou os documentários *Memória Presente – Klauss Viana* (Coordenação de Almir Almas, 1993) e *Memória Presente – Lélia Abramo* (Almir Almas, 1992). A estrutura tecnológica de transmissão em *videowall* impressionava, e, pela primeira vez, Nam June Paik era associado à comunicação audiovisual de caráter popular e democrático no Brasil.

---

<sup>13</sup> Programa Vídeo Popular – 30 anos depois: Vídeo nas Aldeias (4 partes), entrevista com Vincent Carelli. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=isYEagQc2bQ>>, acessado em 30 de setembro de 2016.

Esse cenário promissor para a visibilidade dos movimentos sociais e de sujeitos sub-representados em narrativas politicamente engajadas pertence a um passado recente do mundo analógico das imagens em movimento. Aqui, o aspecto alternativo, algo como vozes dissonantes que irrompem contra o cenário midiático dominante, e buscam a afirmação desses sujeitos e suas demandas por outras mediações, é algo a destacar. São filmes militantes, e muitas vezes canalizam fortemente a energia criativa para a educação e a reivindicação de direitos.

No entanto, há conexões, na maioria das ocorrências, em aspectos de linguagem que chamam a atenção, sobretudo a carga do formato telejornalístico, no esquema entrevistador-entrevistado, que emoldura grande parte dos documentários e realizações até os anos 1990. Assim, nota-se a permanência estrutural de um modelo, mesmo na ação direta de agentes que brigam pela transformação dos meios. De qualquer forma, há um grande salto nos deslocamentos que se fazem, mesmo sendo o trabalho de ponto de vista tímido, dominam esses sujeito marcados pela diferença de gênero, etnia, classe social etc. que ocupam centralmente o espaço desses produtos audiovisuais realizados.

Sobretudo, a partir dos anos 2000, os mecanismos de realização, circulação e debate conectam-se às demandas do digital, compondo uma rede de saberes no qual as relações entre práticas documentárias e políticas de identidade estabelecem-se em continuidade produtiva para refletir sobre aproximações entre o audiovisual e as reivindicações dos movimentos sociais, que também sofreram transformações abruptas.

### **Coletivos, redes e a redefinição pelas disputas das telas**

Para começar a mapear essas mudanças, um trecho extraído do artigo “Videografia no espaço”, de André Costa (2007, p.79) é representativo para localizar certos lugares da produção videográfica contemporânea, em sua dimensão social e política, principalmente, e também artística<sup>14</sup>:

---

<sup>14</sup> O uso o termo *artístico*, no contexto da produção ativista, difere das práticas artísticas *per se*: “A arte está na intenção do artista: fazer ou conceber algo sem a

Na cidade de São Paulo, entre os anos de 2003 e 2007, inúmeras ações de videoativismo foram realizadas aliadas a movimentos de apoio à ocupação de cidadãos sem moradia no edifício da avenida Prestes Maia, 911, no centro da cidade de São Paulo. Durante esse período, por meio da atuação de coletivos, vários documentários foram realizados sobre os problemas da ausência de moradia para as classes trabalhadoras nas regiões centrais da cidade, aprofundando conceitos relativos à questão da propriedade e das políticas públicas de habitação e de renovação no que se chegou a chamar de “Cineclubes de Documentários da Escola Popular Prestes Maia”, câmeras de vídeo estavam sempre ligadas: por vezes servindo à documentação de outras ações artísticas, por outras em oficinas de capacitação dos moradores ocupantes para que incorporassem o vídeo como instrumento de resistência e, sobretudo, como garantia contra abusos nas incursões da Polícia Militar nas diversas tentativas de reintegração de posse do imóvel.

Além das ações brevemente descritas, havia também a circulação do material produzido pela internet, sendo os vídeos alocados por meio de links no site do coletivo *Centro de Mídia Independente*<sup>15</sup>. Nota-se, assim, que o termo *videoativismo* circunscreve o vídeo em estratégicas ações tais como gravar, documentar, representar, narrar, exibir, discutir, vigiar, compartilhar e resistir. No mesmo artigo, o autor enumera uma série de grupos, coletivos ou comunidades que organizam suas atividades de cunho social e político, por meio do vídeo digital, seriam eles: o *Cine nos Becos e Velas*, o *Espaço FACA*, o *Graffiti com Pipoca*, o *Comucine*, o *Filmagens Periféricas*, o *Rolê na Quebrada*, o *Arroz Cinema e Vídeo*. No conjunto das ações realizadas, estariam as videoprojeções, as mostras e os debates, as instalações videoartísticas em

---

limitação de algum outro objetivo. A intenção dos videógrafos ativistas, por mais artística que fosse sua execução, não era criar um momento de expressão pessoal qualquer que fosse sua aplicação prática (aqui, uma alternativa para a reportagem tradicional).” (Rush, 2006, p.77). Portanto recorreremos à palavra *artístico* para delimitar uma alternativa aos modos midiáticos dominantes e tradicionais de realização de registros, documentários, reportagens e outras formas não ficcionais, a postura artística refere-se a uma atenção aos modos de composição, mas não constituem um fim em si mesma.

<sup>15</sup> Disponível em: <<http://prod.midiaindependente.org/pt/blue/>>, acessado em 16 de fevereiro de 2014.

espaços públicos, a produção e a circulação de documentários, uma gama variada de intervenções urbanas, as oficinas de audiovisual em comunidades específicas e em movimentos sociais. Há, portanto, um vocabulário expandido de práticas e processos midiáticos em que se insere a imagem em movimento, sendo a produção e a circulação dessas imagens disseminadas pelos espaços da cidade, com ênfase para a participação do público no decorrer das atividades. Nesse contexto, há também um uso ampliado e estratégico da internet e das possibilidades comunicativas do ciberespaço, o que incrementa o potencial de disseminação e participação junto às comunidades, aos movimentos sociais, ao público que quer participar dos eventos e, finalmente, à formação de uma rede social que comunica, compartilha e sensibiliza sobre as ações empreendidas<sup>16</sup>.

Assim, as articulações entre grupos ativistas e movimentos sociais que se utilizam das várias ferramentas eletrônicas e digitais de produção e circulação de conteúdos e saberes, como câmeras portáteis de vídeo, celulares, computadores, *tablets* etc, inserem-se nas dinâmicas das redes da cultura e da comunicação digital, num cenário impactado pelas possibilidades e acessos das novas tecnologias digitais, utilizando-se, sobretudo dos recursos tecnológicos que almejam maior democratização dos meios, o que impulsiona a apropriação e o uso estratégico de meios mais acessíveis, como por exemplo, os softwares livres. Nesse sentido, a interatividade, o compartilhamento e a participação ativa compõem um quadro dinâmico das ações que almejam mudanças sociais e políticas.

Nessas práticas, ativam-se, conseqüentemente, expedientes que podem incluir: a) as discussões incrementadas sobre as relações de poder que compreendem tanto os conteúdos reivindicatórios *na imagem* (a moradia em espaços urbanos, a luta pela terra - trabalhadores rurais sem-terra, as lutas dos povos indígenas e quilombolas -; os grupos dos trabalhadores organizados em suas reivindicações, entre outros, enfim, os vídeos apontam para as narrativas de lutas e conquistas de movimentos sociais e também de grupos em

---

<sup>16</sup> Para uma visão mais completa e complexa desse fenômeno, vale também o estudo de Moira Toledo (2010) que estabelece um panorama abrangente sobre oficinas e cursos livres populares de audiovisual no Brasil.

desvantagem social, econômica e política) quanto a necessidade de empoderamento *pela imagem* (a visibilidade de eventos e outras ações que possam oferecer um amplo painel dos movimentos e que não são contemplados pelos grupos de mídia dominantes), portanto um adensamento das demandas produzidas pela chegada do vídeo, já que o próprio aparato tecnológico permite novas conexões, relações e configurações; b) as construções e (re)afirmações de identidades em categorias segmentadas, algumas não contempladas anteriormente e, de forma mais complexa, em chave interseccional (adensamento das produções relacionadas aos indígenas, negros, população de comunidades, periferias urbanas e populações ribeirinhas, trabalhadores rurais e da indústria, mulheres, e, agora, gays, lésbicas, transexuais e transgêneros, cooperativas populares auto-geridas etc.) e; c) finalmente, uma reflexão sobre o impacto das ações midiáticas na vida cotidiana a partir da vigilância dos atos cotidianos por parte do Estado e das grandes corporações capitalistas, o fortalecimento dos sujeitos que respondem também pela imagem, a esse jogo desequilibrado de forças, e as tensões que os fluxos da informação aferem entre o local e o global, num cenário que inclui a transnacionalidade, a perspectiva pós-colonial e o encurtamento espaço-temporal entre os sujeitos conectados que afere um forte sentimento de presente.

Há nos dispositivos digitais um campo aberto para a circulação de produtos audiovisuais de orientações variadas. Nesse amplo espectro destacamos três sites: 1) Cultne – Acervo Digital de Cultura Negra<sup>17</sup>, 2) Rede TVT<sup>18</sup> e 3) Coletivo de Vídeo popular<sup>19</sup>. No primeiro, há o armazenamento de trabalhos audiovisuais sobre a cultura afro-brasileira amplamente falando, desde documentários sobre personalidades e temas inerentes a esse vocabulário quanto um acervo sobre o movimento negro que inclui eventos, entrevistas, depoimentos, entre outros; o segundo compõe-se de programas de amplo espectro e arquivos de vídeos, desde temas de interesse acerca do mundo

<sup>17</sup> Disponível em <[cultne.com.br](http://cultne.com.br)> acessado em 01 de outubro de 2016.

<sup>18</sup> Disponível em <[www.tvt.org.br](http://www.tvt.org.br)> acessado em 01 de outubro de 2016.

<sup>19</sup> Disponível em <<https://videopopular.wordpress.com/>> acessado em 01 de outubro de 2016.

trabalho até a história do vídeo popular, sendo a iniciativa um braço do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, assim, o site compõe uma extensão transmídia de uma TV digital que funciona na web e pode ser sintonizada em algumas cidades; e o último atualizou a expressão “vídeo popular” para abarcar uma grande quantidade de material audiovisual de ficção e não ficção, autorizado e não autorizado, para falar sobre direitos civis e humanitários, e suas lutas, em várias frentes. Aqui, a ideia do vídeo popular vai além das demandas dos anos 1980, quando a expressão abarcava uma série de iniciativas de apropriação do audiovisual pelos movimentos sociais organizados, nesse caso, a intenção é criar estratégias de produção, formação, exibição e distribuição de vídeo, reunindo vários coletivos, justamente para criar “ações conjuntas, trocar experiências e soluções e pensar políticas públicas”<sup>20</sup>. Nos três, o usuário da web pode acessar a uma quantidade bastante grande de produções em vídeo, realizados com recursos que vão desde o VHS até a alta definição, em gêneros e formatos variados, em que imperam narrativas articuladas na contraposição dos discursos dominantes dos grandes grupos públicos e privados de mídia. Numa sondagem prévia, é possível destacar nos arquivos dos sites a atuação de forma pulverizada em setores tais como a formação do cidadão na compreensão de seus direitos, as reivindicações e conquistas do trabalhador sindicalizado, as pautas dos movimentos do negro, das mulheres, das comunidades LGBTs, dos movimentos populares urbanos dos sem-teto e dos movimentos dos trabalhadores rurais sem-terra, as questões indígenas etc. Nesse conjunto, as narrativas documentárias ganham bastante relevância e elaboram novas abordagens sobre as construções das identidades dos sujeitos envolvidos nas produções. Assim, nesses espaços virtuais, as narrativas audiovisuais documentárias reposicionam as demandas populares nos circuitos dos dispositivos da cultura digital, com novas mediações e com a possibilidade do vetor participativo.

Se sob o digital, parte das dinâmicas sociais e políticas são mediadas pela imagem em movimento do vídeo digital em seus vários dispositivos, sabe-se que

---

<sup>20</sup> Disponível em <<https://videopopular.wordpress.com/about/>>, acessado em 01 de outubro de 2016. Ver : SOTOMAIOR (2016).

---

esse atual presente da imagem se relaciona com o passado de práticas ainda dotadas da tecnologia analógica, onde o vídeo já se inseria nas dinâmicas dos movimentos sociais. De qualquer forma, mesmo com alterações profundas nos modos e procedimentos do ativismo pela imagem em movimento, há o atravessamento no tempo de experiências que almejam, em suas ações contínuas e/ou descontínuas, dar voz aos sujeitos subrepresentados pelos grandes grupos de mídia, registrar os eventos e acontecimentos das comunidades e fazer com que os sujeitos pertencentes aos movimentos sociais sejam produtores de seu próprio discurso. Nesse percurso, as relações entre os dispositivos do vídeo e os domínios do documentário cumprem importante papel nas construções narrativas e nos campos das mediações.

### **Reterritorializar**

O documentário *Videolência* (2009) realiza um interessante panorama dessa produção capitaneada por coletivos nas periferias da cidade de São Paulo. Não há menção à figura tradicional do diretor, assim, aparecem como idealizadores e realizadores do documentário Daniel Fagundes, Diego F. F. Soares, Paulo Pucci e Fernando Solidade Soares. O documentário é, ao mesmo tempo, o documento de um momento intenso de rearticulação de grupos que reivindicam o direito à imagem em movimento, com a singularidade de não pleitearem o espaço da TV, como acontecia no vídeo dos anos 1980, e outra característica forte do filme é sucessão de pequenos filmes realizados pelos coletivos, numa espécie de filme dentro do filme, onde se amalgama, a reflexividade das imagens e as performances dos sujeitos em entrevistas, depoimentos e imagens de observação. As entrevistas são com os seguintes coletivos: Cinescadão, CineBecos e Filmagens Periféricas, esses de São Paulo; a Brigada de Audiovisual da Via Campesina, nacional com sede na capital paulista; o Cinema Nosso, do Rio de Janeiro e o Coletivo Arte Manha, da Bahia.

As manifestações ocorridas em junho de 2013, no Brasil, tornaram nacionalmente conhecidas parte das práticas ativistas que se potencializam com os usos e apropriações das mídias digitais. Como consequência da visibilidade

dessas ações, um dos representantes do *Mídia Ninja*<sup>21</sup> Bruno Torturra, chegou a participar do tradicional programa de debates *Roda Viva*, na TV Cultura. A princípio, o formato do *Mídia Ninja* buscava a transmissão do acontecimento sem a narração ou a intervenção do microfone, esse modelo ainda é compartilhado com outros coletivos, como o *Socializando Saberes*<sup>22</sup>, interessados nos debates, ideias e acontecimentos que gravitam em torno de movimentos sociais, em que esses temas adentram um campo maior de preocupações centrado nas lutas pela democratização da comunicação. São apropriações com os dispositivos de transmissão e gravação que dinamizam as trocas comunicativas e incrementam o repertório dos sujeitos espectadores, numa reação política que reivindica um espaço da imagem de forma contrária aos usos feitos pelas corporações midiáticas dominantes. O Coletivo Mídia Ninja, em seu novo endereço na web, assim postula<sup>23</sup>:

Somos a Mídia NINJA - Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação. Uma rede de comunicadores que produzem e distribuem informação em movimento, agindo e comunicando. Apostamos na lógica colaborativa de criação e compartilhamento de conteúdos, característica da sociedade em rede, para realizar reportagens, documentários e investigações no Brasil e no mundo. Nossa pauta está onde a luta social e a articulação das transformações culturais, políticas, econômicas e ambientais se expressa. A Internet mudou o jornalismo e nós fazemos parte dessa transformação. Vivemos uma cultura peer-to-peer (P2P), que permite a troca de informações diretas entre as pessoas, sem a presença dos velhos intermediários. Novas tecnologias e novas aplicações têm permitido o surgimento de novos espaços para trocas, nos quais as pessoas não só recebem mas também produzem informações. Neste novo tempo, de redes conectadas às ruas, emergem os cidadãos multimídia, com capacidade de construir sua opinião e compartilhá-la no ambiente virtual. Articulados, esses novos narradores fazem a Mídia NINJA.

Na página de abertura do site, as apresentações do conteúdo chamam a atenção pela diversidade: questões indígenas, trabalhistas e raciais dividem espaço com a pauta LGBT e os direitos de profissionais do sexo entre outros, num mosaico de conteúdos em formatos não ficcionais diversos. Essa

<sup>21</sup> Disponível em: <<https://ninja.oximity.com>> acessado em 28 de julho de 2016.

<sup>22</sup> Disponível em: <[socializandosaberes.net.br](https://socializandosaberes.net.br)> acessado em 28 de julho de 2016.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://ninja.oximity.com/partner/ninja/about>>, acessado em 28 de julho de 2016.

---

conformação diversificada de temas, enfoques e formatos representa um estágio diferenciado nas relações entre a produção midiática alternativa, ligada aos movimentos sociais, com declarada opção pela politização dos meios. Aqui e em outros lugares assume-se a interseccionalidade e, como informa o “texto oficial” do coletivo, os atravessamentos se dão na esfera dos meios, dos processos e dos conteúdos comunicados<sup>24</sup>.

Imagens de vídeo coletadas no calor dos acontecimentos são também utilizadas estrategicamente em narrativas documentárias que buscam restituir as memórias desses acontecimentos, interligá-las a outros eventos e questões mais amplas. Enfim, são usos de imagens intensas, propiciadas pela cultura do vídeo que permite essa entrada na realidade e, conseqüentemente, dinamizam as relações e interpretações da realidade. Novamente, Vicent Carelli é uma figura chave nesse processo. Seu documentário *Corumbiara* (2009) traz em forma mista de diário, testemunho e ensaio décadas de luta e resistência em favor da causa indígena, aqui atualizada pela batalha na justiça para comprovar um massacre indígena contra os Kanoê, em Rondônia, e salvar os remanescentes. O documentário foge, assim, dos princípios norteadores iniciais do projeto Vídeo nas Aldeias, no entanto, informa, inclusive para os cineastas indígenas egressos da experiências sobre novas possibilidades de usos de tanto material coletado e as possibilidades de apropriações estéticas e políticas com esses arquivos. São imagens em que imperam as densas relações de sobrevivência, das pessoas e de suas representações, coloca em circulação sobre o que serve uma imagem, contrapõe os usos contra hegemônicos do projeto Vídeo nas Aldeias e a grande mídia corporativa, escancara a violência no campo, circunscreve a potência da obra aberta, em processo, distante do elitismo formal da arte conceitual, abrindo novas portas para essas relações.

Outro documentário chama a atenção, trata-se de *Ressurgentes – filme de ação direta* (2014), direção de Dácia Ibiapina. Trata-se de um filme que

---

<sup>24</sup> Outra plataforma digital, recente, que também articula conteúdos nessa vocação para a interseccionalidade, valendo-se das estratégias de redes e compondo uma trama de militantes e ativistas de esquerda, com forte atuação nas redes sociais, sobretudo o Facebook são os Jornalistas Livres. Ver: <https://jornalistaslivres.org/>, acessado em 28 de julho de 2016.

---

recua no tempo (imagens de 2005 até 2013) e exibe imagens de manifestações de grupos politizados em Brasília, tais como Fora Arruda e Toda Máfia, Marcha das Vadias, Santuário Não se Move e o Movimento Passe Livre, algo marcante para a série de manifestações de Junho de 2013. O filme vale-se de uma quantidade significativa desses arquivos, muitas imagens coletadas por dispositivos móveis e cenas de entrevistas, o que embute no documentário um repertório muito diversificado de imagens e de presenças de atores sociais defendendo suas bandeiras. Ao mesmo tempo que o filme é de amostragem (rica e intensa), ele faz a reflexão sobre os momentos históricos em que se inscrevem os movimentos organizados e, justamente, ao privilegiar a multiplicidade de enfoques, acaba indo ao encontro de uma sensibilidade de seu tempo.

### **Considerações finais**

Assim, almejamos chamar a atenção para o quadro dinâmico, diversificado e interseccional da comunicação ativista alternativa, também conhecida como midiativismo e dos reflexos desse ativismo na produção documentária, que também liga momentos históricos distintos. Favorecidos pelos recursos do digital, essas formas de intervenção pelo texto verbal e, principalmente, pela imagem em movimento, desenvolveram-se plenamente num contexto em que a democracia representativa se estabelecia no Brasil e, juntamente, a essas apropriações seguiram-se as dinâmicas das transformações provocadas pelo digital.

De posse desses dados, gostaria de fortalecer a ideia que o videoativismo, também chamado de midiativismo digital brasileiro, vincula-se, num passado recente, a uma das estratégias de apropriação e utilização do vídeo no Brasil, onde se construíram registros e também textos mais bem estruturados endereçados às questões sociais e políticas. Esse recuo permite observar certas variações entre os enfoques mais segmentados e outros mais dinamizados pelas trocas entre as categorias de classe, gênero, sexualidade e raça, além de lançar um olhar em perspectiva para a formação da cultura eletrônica e digital em suas aproximações. Nesse processo, o documentário é o agente atravessador e provocador em várias esferas, de um contexto nascente das redes até,

---

efetivamente, a atomização em rede, na participação direta dos movimentos da sociedade.

O documentário inicia esse processo como representação e nas apropriações recentes reverbera a produção desse processo de representação, deixando claro as demandas que estão postas nos deslocamentos de quem opera a câmera e quem informa sobre a realidade. Como vimos, a produção de documentários nos anos 1980 e 1990 tinha no horizonte, num primeiro momento, a contraposição à mídia televisiva, ao mesmo tempo que almejava ocupar esse espaço com outras narrativas. Esse quadro se alterou, as telas de festivais de cinema tornaram-se possíveis de serem ocupadas, o surgimento da internet permitiu o aparecimento de outras plataformas de exibição, enfim, outra cultura do audiovisual se fez, tornando nítida a passagem de um ciclo para outro, com continuidades de disponibilização de materiais de épocas distintas, favorecidas pelas possibilidades do ciberespaço.

Finalmente, diríamos que os documentários em vídeo, num primeiro momento, almejavam territorializar a imagem, primeiramente pela elaboração de narrativas assentadas na representação de identidades até então ausentes no documentário, a isso seguiu-se também a reivindicação de espaços já existentes de exibição, conjuntamente à constituição de outros como a TV de rua e as várias ações em espaços alternativos. Posteriormente, essa territorialização da imagem reconfigurou-se, com a incorporação de práticas reflexivas e performáticas, onde os realizadores compartilham saberes e questionamentos sobre o processo de construção da imagem, ao mesmo tempo que essas imagens reportam-se para suas vidas e, conseqüentemente, para condições específicas de estar no mundo, onde modos distintos de afetação entre corpo, sujeito, território e imagem passam a existir, assim, surgem performances diferenciadas nesses outros modos de territorialização da imagem, bem como nas possibilidades ampliadas de ocupação de telas.

### Referências

BOMFIM, Felipe. **Os documentários de Geraldo Sarno (1974-1987): sertão, poesia e religiosidade**. Campinas, SP: 2015. Dissertação (Pós-Graduação em Multimeios). IA/UNICAMP.

- 
- COSTA, André. Videografias no espaço. **Caderno Sesc Videobrasil/SESC-SP, Associação Cultural Videobrasil**. Vol. 3, n. 3 (2007). São Paulo: Edições SESC SP, Associação Cultural Videobrasil, 2007.
- HAMBURGUER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, 82: 61-86, 2011.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: Edusp, 1993.
- \_\_\_\_\_, **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: SENAC, 2008.
- MULVEY, Laura. **Death 24x a second: stillness and the moving image**. London: Reaktion Books, 2006.
- SOBRINHO, Gilberto Alexandre. “Questões de gêneros: vídeos, documentários e mulheres no Brasil”, In: SUPPIA, A. (org.) **Gêneros cinematográfico e audiovisuais: perspectivas contemporâneas**. Campinas: Margem da Palavra, 2016.
- RAMOS (2004) , José Mário Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. São Paulo: Annablume, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart, SACRAMENTO, Igor, ROXO, Marcos. **História da televisão no Brasil: do início aos dias de hoje**. São Paulo: Contexto, 2010.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SOTOMAIOR, Gabriel de Barcelos. Imagens, imaginários e representações no novo movimento de vídeo popular. *Esferas*. Ano 4, no 7, Julho a Dezembro de 2015, Disponível em: <<https://videopopular.wordpress.com/about/>> Acessado em 01 de outubro de 2016.
- TABET, Luiz Fernando Lopez. **TV anhembi: as experiências participativas de uma TV municipal ao vivo nas ruas de São Paulo**. São Paulo: 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e estética do audiovisual). ECA/USP.
- TOLEDO, M. **Educação audiovisual popular no Brasil Panorama 1990-2009**. São Paulo, 2010. Tese (Doutorado), ECA/USP.