

Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP):

Registro da memória coletiva no Brasil

Brazilian Association of Popular Video (ABVP):

Register of collective memory in Brazil



VICENTE, Wilq*

 <https://orcid.org/0000-0002-5994-0975>

Resumo: O acesso às câmeras e fitas magnéticas na década de 1980 proporcionou uma quantidade até então inédita de registros e narrativas em vídeo sobre temas e lutas sociais, além de produção amadora e de caráter educativo. Olhando para o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) e analisando um de seus itens, o vídeo *Há lugar* (1987), o texto aponta para um contexto cultural de eclosão de novos temas no Brasil do período, atores sociais emergentes, uma dinâmica social particular, bem como um esforço de utilização do vídeo como instrumento de informação, mobilização e memória das lutas sociais daquele período de abertura democrática e intensa mobilização social.

Palavras-chave: ABVP; Há Lugar; vídeo popular; VHS; movimentos sociais no Brasil; redemocratização brasileira.

Abstract: Access to cameras and magnetic tapes in the 1980s provided a hitherto unprecedented amount of video recordings and narratives on social issues and struggles in addition to amateur and educational production. Looking at the collection of the Brazilian Association of Popular Video (ABVP) and analyzing one of its items, the video *Há Lugar* (1987), the research points to a cultural context of emergence of new themes in Brazil at the time, emerging social actors, a particular social dynamic, as well as an effort to use video as an instrument of information, mobilization and memory of the social struggles of that period of democratic opening and intense social mobilization.

Keywords: ABVP; Há Lugar; popular video; VHS; social movements in Brazil; Brazilian redemocratization.

Recebido em: 27/01/2022
Aprovado em: 07/05/2022

* Mestre em Estudos Culturais pela USP, São Paulo (SP), doutorando do Programa de Ciências Humanas e Sociais da UFABC, Santo André (SP). Bolsista UFABC. Este artigo decorre da dissertação de mestrado, intitulada: "Imagens do povo no vídeo: Estado, lutas sociais e produção cultural das décadas de 1980 e 2000", defendida em 2016 no Programa de Estudos Culturais na Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH), da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: wilqvicente@gmail.com



Introdução

Nos anos 1980, com o objetivo de reunir iniciativas de produção e exibição que servissem aos movimentos sociais e populares, um conjunto de pessoas e grupos se engajou na criação da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP) –, produzindo um acervo expressivo de vídeos sobre as lutas e os conflitos que marcaram todo o período da redemocratização no Brasil. A entidade chegou reunir cerca de 250 organizações não governamentais (ONGs), produtores independentes e membros de diversas regiões do país, tendo distribuído, em uma ampla rede de videotecas, em torno de 900 títulos¹ que versam sobre temas como educação popular, reforma agrária, sexualidade, moradia, gênero, saúde, questões étnicas e raciais, meio ambiente, greves e organização dos trabalhadores, entre outros. Neste projeto, a ABVP contou com o apoio financeiro de fundações internacionais, como a Ford Foundation e a MacArthur Foundation.²

O cenário era o de institucionalização, reorganização e florescimento dos movimentos sociais que vinham se destacando desde a década de 1970. É deste período a criação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST (1984), da Confederação Nacional das Associações de Moradores - CONAM (1982), da Articulação Nacional de Movimentos Populares e Sindicais - ANAMPOS (1980), além da reorganização de sindicatos que culmina com a criação da Central Única dos Trabalhadores - CUT (1983) e da Confederação Geral dos Trabalhadores - CGT (1986). Com a volta do pluripartidarismo e a Anistia de 1979, os partidos começaram a se reorganizar. E também as organizações não governamentais surgiram como organismos de apoio aos movimentos tradicionais.

A ABVP, fundada em 1984, tinha por objetivo incentivar a realização de vídeos de interesse dos movimentos sociais, além da reunião de acervo, produção, exibição, distribuição, formação e debate como ações integradas. A entidade reunia grupos produtores diversos espalhados no país e ainda estabelecia interlocução com a produção internacional, sobretudo latino-americana, como o *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana*, em Cuba, e encontros de vídeo no Chile, Uruguai, Peru e Bolívia, que experimentavam um movimento semelhante. Com o passar do tempo, a entidade se articulou como uma grande rede de produtoras de vídeo, ONGs diversas,

¹ Em 2007 o acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), com suas fitas VHS, algumas matrizes S-VHS e U-Matic, foi recolhido ao CEDIC - Centro de Documentação e Informação Científica da PUCSP. Dessa forma, em 2013 em torno de 900 títulos foram digitalizados e salvos da degradação do tempo. Boa parte deste acervo histórico pode ser conferida no canal da TVPUC no YouTube: <https://www.youtube.com/c/tpuc/search>

² Por exemplo, a ABVP recebeu da Fundação MacArthur um aporte de US \$340.000 em 1990. O objetivo do apoio era de estabelecer videotecas regionais e treinar organizações não-governamentais no Brasil para usar o vídeo de forma mais eficaz, principalmente em seu trabalho em saúde, planejamento familiar e direitos reprodutivos. Mais informações aqui: <https://www.macfound.org/grantee/associacao-brasileira-de-video-popular-6449/>

canais comunitários de TV, sindicatos, institutos de pesquisa e assessoria em temas sociais.

O chamado “vídeo popular” surge antes como uma prática social do que como arte e exercício de linguagem. Sua propriedade e contundência não decorriam apenas do seu conteúdo e forma, mas também dos vínculos que eram estabelecidos com os movimentos enfocados nas produções e o público que os assistia. Ainda assim, diferentes formas de produção são abarcadas dentro dos mesmos marcos, abrigoando, inclusive, vídeos realizados a partir de um olhar externo sobre as ações e manifestações populares, concebidos por realizadores independentes. É o caso, por exemplo, dos vídeos *Um Caso Comum*, (1978), de Renato Tapajós, sobre questões de saúde na periferia da cidade de São Paulo, montado por Olga Futemma, que atuou por 36 anos na Cinemateca Brasileira, e *A Luta do Povo* (1980), também de Tapajós, que traça um resumo das lutas populares dos anos de 1970 e início dos anos 1980 e, partindo do enterro do operário Santo Dias, assassinado pela polícia num piquete de greve, mostra a vida de um casal de moradores da periferia de São Paulo e registra diversos movimentos populares, como a luta contra a carestia, o movimento de favelas e o movimento por saúde da época. Datados de antes da criação da ABVP, são produções desenvolvidas na esteira dos movimentos sociais da década de 1970, que passaram a compor o seu acervo e cujos produtores compunham de forma mais ou menos participativa essa rede de troca e diálogo e somavam no esforço da difusão e debate social por meio dos vídeos e organizações.

De acordo com Henrique Luiz Pereira Oliveira (2001a, p. 10), “[...] tratava-se de contribuir para a percepção de alguma coisa que deveria ser transformada. Mais ainda: trata-se de engajar a vontade de indivíduos e grupos em uma ação, o que implicava em torná-los agentes de uma ação transformadora”.

Mas, de modo geral, é possível dizer que os realizadores de vídeo popular buscavam uma “linguagem” mais apropriada às condições de produção e que fosse ao encontro do cotidiano do homem comum, do “povo”, ainda que implicasse em pouco espaço para a exploração de uma linguagem própria. A mensagem social, construída ao lado da classe trabalhadora, era mais importante e tinha contundência imediata, a comunicação direta era necessária. Como aponta Luiz Fernando Santoro em depoimento a Newton Cannito (2001, p. 3):

Não é possível analisar o vídeo popular apenas do ponto de vista da produção. É por isso que o início foi muito mal-entendido. Para algumas pessoas ele era apenas um registro de má qualidade técnica. Ao se referir aos vídeos elas falavam: “esteticamente isso não é nada!”. E era verdade! Nós colocávamos uma câmera na mão de trabalhadores, por exemplo, e gravávamos uma determinada situação. Os realizadores não tinham formação estética e isso se refletia na baixa qualidade

dos vídeos. Nós tínhamos consciência dessas limitações, mas, naquele momento, optamos por deixar a discussão puramente estética de lado. A discussão política era mais importante.

Os realizadores de vídeo popular de então aspiravam “dar voz” ao povo, como vemos na perspectiva de Santoro (1989, p. 113), um dos fundadores e presidentes da ABVP:

O vídeo apresenta uma perspectiva bastante rica, que reforça o compromisso daqueles que se preocupam com a realidade social latino-americana e brasileira. E isso fazendo uso de um meio de comunicação que não é revolucionário, como muitos acreditam, mas que pode ser um componente privilegiado das lutas populares em todo o continente, colaborando para que as classes populares possam expressar a sua própria visão de mundo, informar-se, registrar a sua história.

A produção de vídeo estava então ligada aos anseios de participação e, portanto, de voz da população, que passou a ver nela um canal de mensagens para ecoar suas demandas e reivindicações, entre as quais estavam aquelas de ordem política, econômica, social, e logo, também por mudanças do sistema de comunicação. Impulsionada pelas novas tecnologias de comunicação da época, relativamente “mais acessíveis” à população em geral, a produção de vídeo cresceu e desenvolveu-se, nesse momento, no âmbito da chamada comunicação alternativa. Para Cicilia Peruzzo (2006, p. 6):

Ela não se caracteriza como um tipo qualquer de mídia, mas como um processo de comunicação que emerge da ação dos grupos populares. Essa ação tem caráter mobilizador coletivo na figura dos movimentos e organizações populares, que perpassa e é perpassada por canais próprios de comunicação.

A difusão desta produção ocorria em circuitos não-tradicionais, em instituições e espaços ligados às lutas populares, como associações de bairro, sindicatos e igrejas, entre outros. Como apontado por Regina Festa e Santoro (1991, p. 190-191):

Os trabalhadores também organizaram seus esquemas de produção para documentação e para a formação em sindicatos, nas escolas sindicais, na cidade e no campo. Com tudo isso, apropriaram-se do vídeo os mais diferentes setores da sociedade: trabalhadores, sindicatos, comunidades de base, mulheres, ecologistas, negros, indígenas, associações de bairro, estudantes, escolas, universidades e outros.

Esses segmentos “subalternos” utilizaram o vídeo com o objetivo de se opor ao que era apresentado pelos meios tradicionais de comunicação e trazer novas vozes, olhares e

temas, como uma alternativa para a produção usual da época. Tinha-se em vista que, para que uma parcela da sociedade pudesse estar presente nesse novo espaço audiovisual, ela precisava ter o direito de controlar parte desse espaço, estabelecendo prioridades que atendessem a suas necessidades informativas, escolhendo o que se vê e produzindo o que não estava disponível.

Para Oliveira (2001b, p. 46),

Os produtores de vídeo popular [...] justificavam sua opção pelo vídeo em função de sua aplicabilidade à ação política: (1) o baixo custo, que favorecia a democratização do acesso aos meios de produção; (2) a facilidade de circulação dos vídeos, que necessitava apenas de aparelhos de videocassete e poderia usufruir de uma rede de exibição junto aos movimentos sociais; (3) a agilidade na produção, que ao contrário do cinema não necessita esperar revelação do material gravado, possibilitando que o registro de uma greve ou repressão policial fosse exibido logo após o acontecimento; (4) a facilidade na operação dos equipamentos, que favorecia a democratização, pois permite processos menos hierarquizados que no cinema, podendo inclusive assumir uma certa precariedade; (5) a possibilidade de fomentar uma efetiva participação popular, na medida em que os vídeos abordassem os movimentos populares [...] e envolvessem a sua participação nas etapas de realização. Devido a esses fatores, o vídeo seria um instrumento estratégico para a reversão do processo unidirecional e monopolista dos meios de comunicação de massa, conferindo voz ativa àqueles que antes seriam receptores passivos.

O vídeo popular realizado em boa parte do Brasil pretendeu se diferenciar dos meios de comunicação hegemônicos. “A câmera [era] utilizada para expor a realidade na sua crueza, de modo a produzir evidências 'realistas' aptas a captar o interesse e a mobilizar a vontade de agir dos espectadores” (OLIVEIRA, 2001a, p. 9, grifo nosso). O vídeo passou a problematizar, por meio da imagem videográfica, temas, questões, cenários, imaginários e personagens ausentes nos veículos tradicionais da indústria cultural. Os vídeos sustentavam seu apelo na densidade da situação enfocada – miséria, fome, desemprego, precariedade na saúde e educação, insegurança no trabalho, organização popular, lutas e mobilizações etc. Desta forma, para Arlindo Machado (1993, p. 10-11),

O vídeo passou a ser entendido como um novo meio de comunicação, capaz de permitir a confecção de programas para os movimentos, não considerando mais o público como uma massa indiferenciada, mas como uma soma de grupos de interesse. [...] o vídeo tende a se disseminar de uma forma processual e não-hierárquica no tecido social e isso acaba por confundir os papéis de produtores e consumidores, donde resulta, pelo menos nas experiências mais bem-sucedidas, um processo de troca e de diálogo pouco comum em outros meios.

Buscando uma ruptura com as narrativas tradicionais, seja televisiva ou cinematográfica, o vídeo popular introduziu o “olho amador”. Este olhar, fora do campo artístico, proporcionou um maior “acesso” popular também ao “olho da câmera”, ainda que de forma geral, as classes médias progressistas fossem agentes centrais no processo, havendo uma integração na concepção e na realização de boa parte dos vídeos. Para Julio Wainer,³ produtor na época da ABVP, o vídeo ainda era um equipamento para poucos. Os que vinham da base social e tinham algum acesso, não tinham repertório nem procedimento para uma mensagem mais elaborada. No máximo, filmavam uma palestra que julgavam importante, de forma que continuava a ser de classe o controle e a elaboração da linguagem, ainda que houvesse uma participação popular inédita no processo.

Do ponto de vista histórico, o vídeo tornou-se acessível, ao menos no discurso de representação simbólica da realidade. Com iniciativas de caráter significativamente variado, compreendendo um longo período e no qual orbitaram diferentes produtores, o Cinema Novo buscou, através de diversas estratégias filmicas, a aproximação com as classes populares. Os grandes temas sociais foram abordados em obras de fôlego e o registro e o acercamento a segmentos populares se fizeram frequentes. Mas foram mais raras as experiências de articulação direta entre as produções e os movimentos populares organizados.

Por outro lado, o vídeo popular não herdou, em grande medida, a problematização estética do *Nuevo Cine Latinoamericano*, colocando-se como um “meio menor”, sem explorar todas as potencialidades artísticas do aparato. Por esta razão, para Machado (1993, p. 10), “[...] a questão da linguagem 'natural' ou 'específica' para o vídeo nunca encontrou um terreno muito fértil para germinar, e se alguém tentasse enfrentá-la com seriedade muito breve se desencorajaria diante da descomunal diversidade das experiências”.

Com a implantação do Plano Real no Brasil e a dolarização da economia, os recursos de organismos internacionais que sustentavam a atuação da ABVP deixaram de ser significativos, ameaçando um projeto que àquela altura já era bastante amplo e ambicioso de capacitação, distribuição de boletins informativos⁴ e regionalização das atividades. A distância entre as bases e os dirigentes da instituição, envolvidos pragmaticamente em projetos, também se aprofundou. O que seria um espaço para a discussão sobre o uso do

³ Diretor da TV PUCSP e professor de jornalismo na mesma instituição. Foi membro e coordenador do Conselho Editorial do boletim da ABVP. Entrevista concedida por e-mail em 16 de novembro de 2015.

⁴ Centro de Documentação e Pesquisa Vergueiro (CPV-SP). Boletim da ABVP, nº 5, ano III, Junho de 1989. Disponível aqui: <http://www.cpvsp.org.br/upload/periodicos/pdf/PV/POSP051986005.pdf>

vídeo no movimento social passa a ser uma associação de realizadores sob a égide do popular, uma grande ONG articuladora e capacitadora. Ao mesmo tempo, consolidava-se o cenário institucional das oportunidades audiovisuais para os principais produtores ligados à entidade, particularmente com a expansão das TVs universitárias e educativas. Sendo assim, a ABVP encerrou as atividades em meados de 1995.

O fim da entidade não dissolve seu papel precursor no fomento à organização e participação popular na criação, produção e difusão de vídeos. A ABVP apontou importantes caminhos no campo da comunicação alternativa, na luta pela democracia e na representação simbólica do discurso social. É possível afirmar que o arcabouço deixado pela entidade ainda oriente projetos, grupos e coletivos de comunicação alternativa no país, ultrapassando o âmbito da geração.

Alguns exemplos desta produção que compõe o acervo da ABVP são os vídeos *Nossos Bravos* (1987), *Almerinda, uma mulher de trinta* (1991) e *Eu, Mulher Negra* (1994) ambos dirigidos por Joel Zito Araújo, realizador que durante sua trajetória fez diversos vídeos em colaboração com sindicatos e organizações civis nos anos de 1980 e 1990. É também dessa fase o vídeo *Há lugar* (1987), de Julio Wainer e Juraci de Souza, que registra o processo de ocupação de terrenos na região da zona leste da cidade de São Paulo e adjacências, que será abordado no próximo item.

Entende-se que é possível traçar um recorte do que era o Brasil na década de 1980 a partir do acervo da ABVP, como um conjunto de registros e narrativas que preservam a memória e as dinâmicas das lutas sociais daquele período, nas quais constam imagens e histórias do caldo político, cultural e social que nos formou, nos explica e nos define. O Brasil de hoje é o país construído a partir da Constituição de 1988 e esse tempo foi registrado e lido pelas lentes do que se convencionou chamar vídeo popular, contando uma versão da história recente do país. Como disse Pierre Nora (1993, p. 9), “A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado”.

O povo no vídeo - *Há lugar* (1987), do acervo da ABVP

O título do documentário *Há lugar* é sugestivo. Colocado como afirmação, insinua a defesa da ação de ocupar o espaço vazio, de dar lugar para quem está sem. Trata-se de local que existe no tempo presente do vídeo, no agora, indicando certa urgência. Ao mesmo tempo em que brinca, como alternativa, com a palavra “alugar”, de “aluguel”.

A questão proeminente do vídeo é a moradia. O documentário mostra o processo de ocupação para fins de habitação de um terreno sem uso social na zona leste de São Paulo, buscando defender discursivamente a ação. Com três blocos, o vídeo segue a

estruturação da narrativa clássica, com uma situação inicial, o desenvolvimento do conflito e um desfecho.

Já na primeira imagem a temática da moradia é apresentada: uma casa pequena e simples, reboco por fazer, tijolos de construção ao lado, com a paisagem típica de casas de periferia ao fundo. Um som de berimbau, conotando a ideia de uma luta popular, permanece no campo auditivo, enquanto são apresentadas mais imagens da paisagem da periferia, homens simples chegando no descampado e se tornando visíveis à câmera.

À frente da casa da primeira imagem, um homem do povo recita para a câmera um cordel que anuncia a perspectiva do vídeo, de luta por direito, convocando o envolvimento do espectador:

Vou narrar uma história que emociona o coração / A luta de um povo humilde, vivendo em opressão / Lutando contra o relento, buscando casa e sustento / Pra não viver como cão. O povo pobre e sofrido de quem eu quero falar / Já cansou de sofrimento e vem aqui reivindicar / O direito à moradia, lutando com euforia para construir o seu lar (HÁ Lugar, 1987).

O homem dialoga diretamente com o espectador ao direcionar o olhar para a câmera, evocando a relação de proximidade com a audiência preconizada pelo movimento de mídia comunitária do período. O plano-sequência sugere que este homem, popular, o outro de classe do videomaker, que não vemos, mas sabemos ser de origem de classe média, deixa de ser objeto filmico para se tornar sujeito, a partir da tomada do microfone. O documentário se apresenta inicialmente desta maneira, com o povo assumindo a primeira pessoa na narração dos fatos, evocando a premissa de “dar voz” ao povo, presente no horizonte dos realizadores de vídeo popular da época, alinhados ao clima da redemocratização em curso no país. O trecho do cordel ainda antevê o elemento da emoção, que será importante na estrutura do documentário. A dignidade atribuída do “povo humilde” que busca “casa e sustento” também já aponta a busca por empatia do espectador com aqueles que são objeto do vídeo.

O cordel é entrecortado por outra sequência de imagens – um homem capina a terra, placas escritas à mão identificam os lotes onde estão armados precários barracos de lona, imagens do processo de construção de casas, tijolos assentados um a um. A sequência mostra o processo de organização popular do espaço e reforça a ideia de dignidade e o caráter positivo e edificante da ocupação, do trabalho, da auto-organização e da ação daqueles homens - a luta pela moradia, de uma maneira geral. A câmera realiza uma panorâmica do terreno, a partir dos homens trabalhando, para dar a ideia da dimensão da ocupação, ainda sob o som do berimbau. Deriva da imagem do povo labutando na terra

o sentido de que estão erguendo o sonho da moradia. O povo retratado ali não está passivo à espera de direitos. É um povo que “luta”, que “reivindica”, que labuta, que constrói. A montagem do vídeo abusa de conotações, conferindo significados específicos a registros empíricos, como nestas primeiras sequências de imagens, unidas pelo som do berimbau e pelo discurso apresentado pelo cordel.

O que vemos é um preâmbulo que sugere o discurso da classe trabalhadora como o discurso do vídeo. Nota-se que o vídeo elabora um discurso favorável à classe trabalhadora, sugerindo construir os fatos a partir de seu ponto de vista. Já o embate entre os produtores de vídeo pertencentes à classe média e o movimento social de luta por moradia, até o momento não aparece na condução do tema e só pode ser pensado a partir de informações contextuais. Não há ali qualquer discussão sobre essa disposição ou sobre a ética dos realizadores em relação aos homens do povo, “objeto” do vídeo.

A casa e o espaço natural atrás do personagem buscam conferir autenticidade à fala. Discurso e ambiente natural são expostos como pertencentes ao mesmo mundo homogêneo, fortalecendo a ideia de que o discurso emana daquele ambiente social e não de quem está atrás das câmeras. Mas é quem está atrás da câmera que conduz o personagem do povo para a fala e o discurso. O homem ali interpreta não a si mesmo como o vídeo tenta sugerir ao espectador, mas o papel criado por um outro, realizador do vídeo. Ignora-se que “Indiscutivelmente, o documentário não é reflexo da realidade, mas interpretação, seleção, discurso [...]” (BERNARDET, 2003, p. 278). Sob o olhar-testemunha da ocupação, desenha-se o discurso de *Há Lugar*, de maneira a encobrir a representação que ele produz.

Olhando para a maneira como o vídeo se posiciona no jogo entre “dato empírico” e “interpretação”, para usar a polaridade trabalhada por Ismail Xavier, parece claro que prevalece nele a elaboração, sendo o aspecto de “registro” utilizado de maneira submissa ao discurso. O próprio início do vídeo já demonstra isso com a apresentação através da fala de um homem do povo, cuidadosamente posicionado na paisagem-cenário, evidenciando a prevalência do “simulado” sobre o “espontâneo”, da “encenação” sobre o “registro”, da “pose” sobre a “presença” – o vídeo como um processo de apropriação discursiva de uma determinada situação social.

Ainda no que podemos identificar como um primeiro bloco do vídeo, logo após este preâmbulo, é apresentada uma sequência de imagens de passeata. Insinua-se o movimento de reivindicação e de ação. “O povo unido, jamais será vencido” é entoado em coro pelos manifestantes. Os realizadores fazem um recorte da manifestação, partindo de vários cartazes com dizeres como: “Aqui ocupantes de Camargo Velho”, “Chabilandia presente”,

“Terra repartida, vida garantida”, “A terra é de todos nós”, simbolizando a pluralidade da “massa” e a generalidade daqueles em luta, entre outros cartazes que mencionam termos como democracia, direitos, igualdade, dever do estado, vida, Deus, mutirão, reforma urbana. Nesta parte, as imagens da manifestação e as inúmeras faixas de apoio e defesa da luta pela moradia buscam reforçar a defesa que o vídeo faz da luta, colocando uma grande massa ao seu lado, corroborando o discurso. Novamente o discurso de defesa da ocupação é mostrado como autêntico do povo, do povo unido.

A manifestação de rua caracteriza a pressão exercida pelos moradores da ocupação. A câmera vai passeando e mostrando o rosto do povo, na sua grande maioria mulheres, mas também homens e crianças, mãos dadas simbolizando a solidariedade entre eles, pés simbolizando a marcha coletiva. A passeata é filmada de vários ângulos e tenta nos dar a dimensão do protesto. A montagem sugere dinâmica, vivacidade. Uma música instrumental animada por palmas, de Milton Nascimento, artista que ficou identificado no imaginário nacional com a Nova República, alinha a sequência de imagens e enaltece a cena com um clima de esperança, a ressoar a favor da luta.

Em locução *off*, uma voz feminina declama uma poesia que apela para o deslumbramento: “Domingo na praça, mar de gente / Muitos rios vindos de todos os cantos / Cada ocupação é uma nascente / Ocupação na zona leste / É a troca do lixo, do mato e da marginalidade / Por casas, pessoas, escolas” (HÁ Lugar, 1987).

A locução aqui funciona claramente como “voz de Deus”, que comenta a sequência de imagens e diz claramente ao espectador a leitura que deve ser feita, de forma que “[...] seu tom transmite um ponto de vista pronto, com o qual espera que concordemos”, como aponta Bill Nichols (2005, p. 78), a respeito do uso desse tipo de recurso. Como se a montagem das imagens da manifestação não fosse suficiente para dignificar a luta e buscar a identificação e comoção do espectador, a declamação reforça a perspectiva.

Ainda dentro do que identificamos como um primeiro bloco, que enaltece o homem do povo e sua luta em tom de esperança, o vídeo apresenta um conjunto de entrevistas com pessoas do povo. Um homem levantando a parede de uma casa explica, confiante, que já está em curso a negociação do terreno com o proprietário, concluindo: “estamos bem encaminhados”. Outro explica o processo de organização da ocupação, outra justifica a ocupação frente aos aluguéis impeditivos, outra afirma que a luta é de todos, e não de uma liderança específica. Um senhor diz que busca ali “um ranchinho para terminar o resto de vida”. O que é seguido de um canto africano que reforça o caráter comovente da fala, junto a imagens de mãos trabalhando a terra, o processo de construção.

É importante destacar que, nessa etapa do documentário, os entrevistados, o povo, são anônimos, sem identificação, sugerindo uma ideia de unidade de grupo onde, cada

pessoa que fala, ao invés de expressar uma opinião pessoal, representa ali uma classe. Existe um encadeamento múltiplo de vozes, lembrando um pouco o “povo fala” da televisão. A sequência das falas gera uma unidade de grupo, superando a condição e a história de vida pessoal.

Após a fala comovente do senhor de idade, para retomar o aspecto positivo do bloco, apresenta-se uma sequência de imagens de crianças da ocupação sorrindo e brincando, tendo ao fundo o som de um forró animado, tocado em sanfona. O homem do início do vídeo recita um último trecho do cordel, finalizando o bloco com a sinalização do conflito e a perspectiva de paz do movimento: “O povo se organiza e encara a coisa sem medo / Pois lutar contra essa raça, já não é nenhum segredo / Brigando sem violência, derrubando intransigência / Pra garantir seu sossego” (HÁ Lugar, 1987).

A sonoridade grave de um instrumento de cordas inicia o segundo bloco, anunciando, junto a planos fechados de uma cerca de arame farpado, a tensão e o conflito que serão o mote deste conjunto. A imagem da cerca, simbolizando a propriedade privada e a divisão social, com suas farpas evocando a violência, tem, em segundo plano, tijolos amontoados, restos de casas destruídas, apresentando o rompimento do sonho idílico apresentado no primeiro bloco. O sossego, como expressado no cordel, não se faz concreto ainda.

Inicia-se um conjunto de falas institucionais. É notável que, neste segundo bloco, os entrevistados são todos identificados, nomeados, diferentemente dos personagens do povo do primeiro bloco, que não tinham nome próprio, nem suas profissões mencionadas.

Um advogado dos proprietários do terreno defende a propriedade privada a partir da lei, que é sutilmente zombada como justiça burguesa através da introdução de um plano ascendente da estátua da deusa grega da justiça em mármore, material nobre que contrasta com toda a estética de terra e tijolo do vídeo. O mesmo advogado sugere que o estado banque o “banquete” de todos, indenizando os proprietários para garantir o assentamento.

A fala de um bispo da igreja católica, dizendo que “a terra é de Deus”, contrapõe o advogado, dizendo que “a lei que protege a propriedade particular sem função social precisa ser mudada”, defendendo a ocupação com base na constituição e responsabilizando o poder público pela reforma agrária e urbana. O bispo faz, no vídeo, a função de intelectual orgânico do movimento e incorpora o papel que, de fato, segmentos da igreja católica tinham junto às mobilizações populares da época.

Já o secretário de habitação é enfático ao dizer que o estado não tem o mínimo interesse em compactuar com a “invasão”. Uma nova fala do advogado menciona que é o estado que deverá fazer a reintegração de posse, em cumprimento da lei. A montagem dos

depoimentos é didática em expor os dois lados do conflito, bem como o lado escolhido pelo estado, junto ao proprietário capitalista, o que leva ao fim da ocupação. A montagem de imagens da ocupação e da reintegração de posse deixa claro para qual lado do discurso o vídeo pende.

Uma sequência de planos dos barracos no chão, tijolos quebrados, da guarda civil derrubando as casas, da ação truculenta da polícia armada na reintegração de posse do terreno é disposta numa montagem dinâmica de cortes rápidos, acompanhada pelo rock acelerado *Polícia* (1986), da banda *Titãs*: “Polícia para quem precisa, polícia para quem precisa de polícia”. Através da música, a sequência sugere a posição a favor do movimento e contra o braço de ferro do Estado.

O enfretamento entre policiais e ocupantes é inevitável e é nesse momento, nessa ação desproporcional, que é assassinado um dos ocupantes, o pedreiro Adão M. da Silva. No início do vídeo temos a imagem positiva e edificante da luta, simbolizada pelas mãos de um pedreiro e, neste momento ao final do primeiro bloco, o clímax do vídeo, um desmoroamento desta imagem com a morte de um trabalhador.

É fundamental para os realizadores do vídeo mostrar a violência contra o trabalhador, usando cenas dos disparos policiais contra os manifestantes e um corpo sendo carregado. Nessa mesma sequência, os realizadores optaram por silenciar a música e deixar o som ambiente, deixando transparecer a tensão entre correria, gritos, desespero das pessoas, armas e tiros, buscando o envolvimento e comoção do espectador. A comoção é reforçada pela música *Sentinela* (1980), de Milton Nascimento, que logo adentra o campo sonoro: “Morte vela / sentinela sou / do corpo desse meu irmão que já se vai / revejo nessa hora tudo que ocorreu / memória não morrerá”.

Com sonoridade solene, o tratamento por “irmão”, a ritualística e a presença da reza na vigília fúnebre que a música tematiza evocam a questão da religiosidade, que aparece diversas vezes no vídeo. A menção à igreja católica já havia aparecido na presença visual de duas igrejas ao fundo de imagens de manifestação, da palavra “Deus” em cartazes das manifestações, e na fala de um bispo como espécie de intelectual orgânico que organiza politicamente a fala dos ocupantes.

“Todo artista tem de ir aonde o povo está”, trecho da música *Nos bailes da vida* (1981), de Milton Nascimento e Fernando Brant é utilizado por Marcelo Ridenti (2014), para nomear o último capítulo do livro “Em busca do povo brasileiro” onde analisa a permanência de traços do romantismo revolucionário das décadas de 1950 e 1960 nos anos 1970 e 1980. Alguns segmentos da MPB, incluindo Milton Nascimento, e setores da igreja católica estão entre os grupos que dão continuidade à utopia, apesar do refluxo de sua presença mais generalizada. Estava presente, então, o ideário da Teologia da Libertação,

de valorização dos pobres da terra, de resgate das raízes autênticas do povo, de sua comunidade perdida numa sociedade de capitalismo selvagem. Milton Nascimento foi o artista que trabalhou a confluência da música com essa utopia da esquerda católica, por exemplo, no LP *Missa dos Quilombos*, de 1982, com textos de Dom Pedro Casaldáliga e do poeta Pedro Tierra.

A canção *Sentinela* (1969), surge justamente no ápice dramático do vídeo. Gravada em 1969 no álbum *Milton Nascimento*, seria regravada em disco homônimo à canção em 1980. Os versos de Fernando Brant,

[...] misturavam vivências pessoais com percepções do Brasil ditatorial: a morte imaginada de um grande amigo mesclava-se à morte da liberdade política, e o “vulto negro” que contava histórias de um passado distante transfigurava-se na vontade de uma mudança dos tempos atuais, nos quais era urgente sobreviver (DINIZ, 2012, p. 185).

Assim, é sintomático que Milton Nascimento tenha regravado a música de 1969 em 1980, atualizando o imaginário dos fins da década de 1960 para o contexto da redemocratização e fazendo da memória, presente na temática da música, uma reapropriação política do ideário de antes. É possível dizer que “A visão dos dias de hoje nutre-se dos eflúvios emanados nas eras de outrora e delas retira um incoercível desejo de realizar, no futuro, o já muito acontecido” (ARRUDA, 1990, p. 215).

A imagem de um barraco de lona com uma bandeira, no momento do trecho em que a música fala “memória não morrerá” simboliza a insistência da busca da conquista e sugere a ética da luta que não deve parar, em memória daqueles que morreram lutando. A luta continua, mas agora em outro tom, já não mais tão positivo quanto aquele tom do primeiro bloco. Finaliza-se com esta música e esta imagem o segundo bloco do vídeo.

O terceiro bloco inicia-se com uma nova fala do bispo, como se ele reavaliasse a situação a partir do desfecho do conflito. A fala é mais ponderada em relação à posição inicial, que inflava a ocupação, mas preserva o mesmo caráter de avaliação política e social da questão da moradia no país e o papel de intelectual orgânico do padre. Sabemos que essa é uma reavaliação feita pela montagem, visto que o plano imagético do bispo é idêntico ao do segundo bloco, sugerindo uma mesma entrevista entrecortada. O bispo diz: “eu sempre digo que a ocupação não resolve, mas a ocupação sacode, coloca o governo correndo um pouco”.

Um representante do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST) fala de maneira mais pragmática sobre as conquistas imediatas da ocupação, abaixo do reivindicado, comparando o governo do estado da época, nas mãos de Orestes Quércia,

com o anterior, de Franco Montoro, apontando o caminho da democracia institucional. Essa fala encerra as informações mais factuais a respeito do processo daquela ocupação específica da zona leste. Uma sequência de planos de multidão e de barracos precários são embalados com o samba de Dorival Caymmi que diz: “eu não tenho onde morar, é por isso que moro na areia” (1960), sugerindo que apesar da luta e de suas conquistas parciais, a realidade da falta de moradia continua. A música sinaliza, assim, a aposta do filme na esfera do simbólico como caminho de elaboração da experiência, para além da luta política concreta.

As três falas seguintes avaliam o mutirão popular como estratégia de construção de casas populares a baixo custo, financiadas pelo governo, tornando-se este o tema final. Já articulando o fim do documentário, estes trechos desligam-se daquela mobilização inicial e da ocupação específica. Novamente a visão do governo é oposta à visão dos intelectuais e representantes do povo. O secretário de habitação do governo do estado é categórico: “É absolutamente impossível que eles produzam qualquer coisa que tenha sequer um mínimo de lógica arquitetônica”.

O arquiteto Nabil Bonduki, presidente do Sindicato dos Arquitetos de São Paulo, expõe o desconhecimento, por parte do secretário, do processo de construção de habitação na cidade, argumentando que:

a grande maioria das casas foram produzidas ou gerenciadas pelos próprios moradores. O que isso significa que é possível existir uma organização da população para produzir em massa a moradia. O estado pode garantir assessoria técnica, recursos para compra de material, garantir o acesso à terra (HÁ Lugar, 1987).

Mais adiante uma fala de um militante do PCdoB exalta a importância da construção de casas em mutirão por ser um processo barato, que gera empregos e renda, em detrimento dos recursos passados para as grandes construtoras.

Dessa maneira o vídeo “[...] se apoia na competência dos técnicos, que criam uma camada intermediária [...]” (BERNARDET, 2003, p. 51), entre a fala do povo e quem assiste, o espectador, desmontando a perspectiva apresentada inicialmente, como se o documentário fosse um discurso do ponto de vista do homem popular. No conflito, este homem popular precisa da assessoria desses personagens de outra camada social.

Apesar da fala cheia de preconceitos do representante do governo do estado, este último bloco apresenta o mutirão como uma perspectiva de conciliação possível no regime democrático, sendo a síntese dos dois blocos anteriores, sinalizando uma nova esperança no equilíbrio de forças.

O documentário faz questão, porém, de finalizar com falas breves do povo, um homem e uma mulher, relatando a solidariedade entre os envolvidos na ocupação/mutirão e a real necessidade de estarem ali, por não poderem pagar aluguel. Seguem-se imagens da ocupação, pessoas construindo, pessoas sorrindo, enquanto ouve-se a canção “daqui não saio, daqui ninguém me tira”, que finaliza com uma perspectiva otimista da república em reconstrução: “mas já dizem por aí que a coisa vai melhorar.” Os créditos finais do vídeo se iniciam sobre uma imagem da ocupação ao som de Gilberto Gil cantando, *Soy loco por ti América* (1968), hino revolucionário contra o imperialismo, dele e Capinam.

Há no vídeo uma série de recursos discursivos que apontam para a utilização de elementos da construção da narrativa clássica de ficção. O cordel inicial, assim como a leitura do poema e uma série de canções presentes no vídeo demonstram que ali a palavra e, portanto, o universo do discurso, coexistem com o universo das imagens e seu caráter indicial. A edição conecta estes elementos discursivos às imagens, de maneira a forjar um efeito de verdade às palavras e autenticidade da narrativa, ao mesmo tempo em que as palavras guiam o sentido de leitura das imagens que se apresentam como documentos da realidade.

Perspectiva histórica

Nas décadas de 1960 e 1970, em caráter de exceção, algumas experiências ousaram em não tratar do povo apenas enquanto temática e/ou realidade a ser documentada, apostando na participação desse “outro de classe” em algumas etapas da realização fílmica. A influência do Neorealismo italiano no cinema brasileiro e latino americano trouxe a ideia de trabalhar com atores não profissionais, provenientes do povo, das comunidades onde eram realizadas as locações. À luz da história do cinema no país, *Cabra marcado para morrer* (1984), de Eduardo Coutinho (1933-2014), tem como ponto de partida o assassinato de João Pedro Teixeira, um líder camponês da Paraíba, em 1962. O documentário buscou trabalhar com atores não profissionais que provinham justamente da comunidade que se ia documentar, atores do povo que representavam a si mesmos. Em razão do golpe militar, as filmagens foram interrompidas em 1964 e retomadas vinte anos depois, em 1984, como um retorno e análise do autor àquela experiência de juventude em que se apostava no vínculo entre o cinema e o movimento social rural, interrompido pela repressão.

Jean-Claude Bernardet (2003, p. 227), enxerga “[...] um projeto histórico preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado”. Revisitando a própria forma através da qual

buscou se relacionar com esse povo 20 anos antes, o documentário promove uma ruptura do ponto de vista estético e político, para Ismail Xavier (2012, p. 26),

[...] da partilha de uma experiência com o outro de classe, iniciado em termos problemáticos nos anos 60, é recuperado no início dos anos 80, recolhendo a rica experiência do cineasta na reportagem e no documentário para rearticular a relação entrevistador e entrevistados [...] personifica aí o trajeto dos cineastas empenhados na luta política.

Como ponto de maior tensão entre “Cineastas e imagens do povo”, título do livro clássico de Jean-Claude Bernardet (2003), *Jardim Nova Bahia* (1971), dirigido por Aloysio Raulino (1947-2013), é um exemplo em que o cineasta entrega a câmera a seu personagem. Práticas como estas são, porém, mais isoladas nas décadas de 1960 e 1970, período de intensa produção de representações do povo pelo cinema, “[...] com influências de esquerda, comunistas ou trabalhistas” (RIDENTI, 2014, p. 9), mas ainda marcadas pelo alinhamento geral do discurso do diretor, outro de classe do povo.

O cinema militante do final da década de 1970 também teve aproximações com o povo, que se dava nos seus círculos de exibição, na concepção de um projeto de cinema político popular, sendo possível citar *Trabalhadoras metalúrgicas* (1978), de Renato Tapajós e Olga Fudemma; *Braços cruzados, máquinas paradas* (1979), de Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall; *Greve!* (1979), de João Batista de Andrade e *Um dia nublado* (1979), de Renato Tapajós. O cinema era então concebido como meio de politização das massas.

Diferentemente do projeto do Cinema Novo e outras cinematografias de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, não parece haver em *Há Lugar* e em grande parte dos vídeos reunidos em torno do acervo da ABVP, além da militância política e a análise da sociedade ali presentes, uma crítica endereçada ao próprio dispositivo do cinema, típica das narrativas modernas. Pelo contrário, *Há Lugar* possui uma estrutura clássica, usando da emoção para promover a identificação do espectador com a mensagem unilateral proposta pelo vídeo. Como postula Ismail Xavier (2004, p. 75), se “[...] existem formas específicas de interação entre o gesto do cineasta e os fenômenos, algumas dessas formas são mais capazes de incorporar o que há de problemático na relação entre imagem e referente, tirando proveito disto”. Mas esse não parece ser o caso e o propósito de *Há Lugar*, mais interessado em tornar convincente seu ponto de vista e enaltecer uma causa.

É patente ainda nas letras de música a origem social dos realizadores. O universo musical do vídeo é aquele da música popular progressista, predominantemente presente nos círculos das classes média-alta intelectualizadas. O que evidentemente se coloca em contradição com a tentativa inicial de se apresentar como um vídeo que vocaliza a voz do

povo. Apesar de simular a vocalização do povo no primeiro bloco, os blocos seguintes deixam transparecer a assimetria de poder estabelecida entre quem vê e quem é visto pela câmera, entre cineasta e povo.

Como aponta Ismail Xavier (2004, p. 75),

O filme [...] é também a história de uma produção que, socialmente, constrói uma identidade, uma condição fortemente marcada pelo indicial (o rastro do mundo empírico na imagem) que, reconhecido, precisa ser assumido, não como verdade total do jogo, mas como parte integrante dele.

Quais seriam então as relações de poder estabelecidas entre o “aparato do cinema e os agentes locais”, para usar a formulação de Ismail Xavier em texto sobre o filme *Iracema: uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodansky e Orlando Senna, ou entre “cineastas e imagens do povo” (2003), para usar a formulação de Jean-Claude Bernardet em livro homônimo?

O vídeo utiliza o mecanismo de entrevista de maneira tradicional, tentando sugerir que os depoimentos são puramente testemunho e verdade. No entanto, é possível perceber o recorte particular da realidade promovido pela montagem, elaborando um discurso próprio. As entrevistas selecionadas esmeram-se em construir um discurso consistente, que defende um dos lados do conflito social em foco.

A estrutura do vídeo, simples, típica das ficções clássicas, buscando o envolvimento e a empatia do espectador, torna o argumento do vídeo facilmente compreendido e aceito por uma camada ampla da população. Com isso, elimina possíveis contradições do processo social enfocado e da relação de dominação presente nos distintos estratos sociais que aparecem no vídeo e que envolvem a sua produção, descartando as ambiguidades. O vídeo recorre a diversos recursos, que buscamos apontar ao longo da descrição analítica acima, para trabalhar a emoção e a aproximação do espectador. O uso da música contribui bastante neste sentido.

A reflexão de Renato Ortiz (1999), a respeito da relação que a indústria cultural e a crítica estabelecem com o realismo é interessante para compreender o que está em jogo e como se posiciona a produção de vídeo popular no campo cultural brasileiro. Ortiz diferencia um “realismo reflexivo” - que trabalha a pluralidade de apresentações de um mesmo objeto e que utiliza de recursos de distanciamento do espectador, bastante presente em filmes do Cinema Novo e em propostas teatrais brechtianas - do “realismo reflexo” da indústria cultural, que apresenta uma única versão da realidade, “colando” o espectador a ela e eliminando possibilidades de reflexão.

Ortiz toma como base a discussão de André Bazin (2014), a respeito da “Ontologia da imagem cinematográfica”, onde defende a capacidade do cinema em registrar a realidade em sua ambiguidade, sem impor significados sobre ela, com o devido “respeito fotográfico pela unidade da imagem”. Bazin, alinhado com o neorealismo italiano, defenderia o plano-sequência, a profundidade de campo e o desenrolar da ação dramática dentro do enquadramento, por oposição ao cinema de montagem, onde o sentido e a ação dramática se desenrolam a partir da ordenação proposital dos planos, obedecendo ao argumento/drama (no caso da montagem usada, por exemplo, no cinema mudo) ou ao jogo das emoções proporcionados pela montagem psicológica.

É claro em *Há Lugar* o uso exacerbado da montagem para conferir sentido às imagens captadas do real e para jogar com a emoção do espectador. Não há uma busca de construção de elementos reflexivos de distanciamento, de maneira que ocorre uma maximização dos “efeitos do real, na ilusão de estarem transmitindo ao espectador uma consciência crítica do mundo”, para usar a formulação de Renato Ortiz a respeito de cineastas americanos de esquerda durante os anos da Depressão. Ao utilizarem de uma estrutura da narrativa clássica para transmitirem uma mensagem, “[...] a fim de que os oprimidos pudessem entender mais facilmente o enredo, e se identificarem com a realidade, de uma certa forma eles estavam retomando, querendo ou não, uma boa parte das premissas da cultura popular de massa” (ORTIZ, 2001, p. 174). A busca por uma aceitação massiva de narrativas do nacional-popular é, segundo Ortiz, um dos elementos do desenvolvimento da indústria cultural brasileira.

Tal como a nova indústria de audiovisual que se configurava na época, com a televisão à frente, os produtores de vídeo popular rejeitavam o que poderia ser visto como certo elitismo presente na elaboração estética experimental do Cinema Novo. A busca de uma linguagem “fácil”, que dialogasse com o povo, em última instância se ligava diretamente às premissas da nova fase da indústria cultural brasileira, interessada na “comunicação universal” do mercado, ainda que mantivesse uma busca pela contestação e rejeitasse o puro entretenimento. É significativo que muitos dos realizadores do vídeo popular do período, incluindo o diretor de *Há Lugar*, Julio Wainer, tenham se envolvido com projetos de implantação de Tvs comunitárias que começavam a surgir na época. Um exemplo é Luiz Fernando Santoro, ex-presidente da ABVP que colaborou com o surgimento e criação da TV dos Trabalhadores – Rede TVT em São Bernardo do Campo - SP.

A ideologia professada revela a crença na ideia de que o novo vínculo aos movimentos e a linguagem mais simples poderiam concretizar a promessa de uma

produção audiovisual efetivamente vista pelo povo. A ABVP, em seu projeto de acervo e distribuição de vídeos para movimentos e organizações populares, em certa medida demonstra essa preocupação. Para Santoro, “[...] os realizadores encaravam a produção como uma missão política e existia uma grande disposição em difundir ideias” (CANNITO, 2001, p. 3). Ou, como aponta Oliveira (2001a, p. 13), “[...] os produtores de vídeo popular puderam acreditar que seus vídeos jogavam um peso significativo nesse processo, contribuindo para fortalecer os movimentos e para assegurar a participação a camadas mais amplas da população”.

O vídeo popular das décadas de 1980 e 1990 dialogava de maneira particular com a herança cultural das décadas anteriores, onde a temática do povo se fazia presente. No livro “Em busca do povo brasileiro” (2014), Marcelo Ridenti desenvolve a hipótese de que parte significativa da produção cultural dos anos 1960 e início da década de 1970 pode ser descrita como romântica-revolucionária. Utilizando a noção de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams (2011), Ridenti (2005, p. 87) identifica a idealização do homem do povo e das raízes populares do passado nacional para a construção de um processo de mudança social como elementos centrais:

Os artistas engajados das classes médias urbanas identificavam-se com os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes nas cidades, como principal personificação do caráter do povo brasileiro, a quem seria preciso ensinar a lutar politicamente. Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências.

Contraditoriamente, essa estrutura de sentimento romântico-revolucionária encontrava grande aceitação no mercado cultural da época, cenário bastante diferente do cenário da década de 1980. Segundo Ortiz (2001, p. 168),

Toda a política e a ideologia do Instituto Nacional do Cinema e posteriormente da EMBRAFILME expressa a necessidade de desenvolvimento de uma filmografia voltada para o mercado. Por isso o cinema de autor, em particular o cinema novo, será o alvo principal das críticas, uma vez que sua característica artística, seu código estético, implicava a restrição do público consumidor. Para os intelectuais da nova indústria cinematográfica, o esteticismo e a arte (na sua dimensão política ou não) se associava ao 'elitismo' dos pequenos grupos, em contraposição à 'comunicação universal' do mercado.

No entanto, parece que os realizadores de vídeo popular da década de 1980 compartilhavam daquela estrutura de sentimento romântico-revolucionária dos filmes do Cinema Novo, que “[...] valorizam a brasilidade arraigada no homem simples do povo (no

campo ou habitante da periferia das grandes cidades), denunciam as desigualdades sociais, buscam desvendar 'a realidade do Brasil', entre outras características [...]” (RIDENI, 2005, p. 95).

Conclusão

O acesso às câmeras e fitas magnéticas proporcionou uma boa quantidade de registros, tanto das lutas coletivas e também registros caseiros, sobretudo a partir da década de 1980. Esse volume de registros é vulnerável pela qualidade das mídias, pela falta de capacidade de armazenamento e ausência de equipamentos reprodutores. Alguns desses acervos magnéticos foram perdidos, alguns estão aos poucos sumindo. Nos últimos anos alguns projetos possibilitaram salvar parte dessa história, se utilizando de ferramentas digitais como, por exemplo, a recuperação e digitalização de parte do acervo da Associação Brasileira de Vídeo Popular (ABVP), realizada pela PUC São Paulo, que disponibilizou os vídeos via YouTube, acarretando novos desafios.

No Brasil, tem-se conhecimento de uma dezena de experiências relevantes na área do vídeo popular, como a TV VIVA, criada em 1984 em Olinda, Pernambuco, e a TV Maxabomba, fundada em 1986 na Baixada Fluminense no Rio de Janeiro, e que encamparam a construção da ABVP. Ambas as iniciativas mantêm canais de divulgação dos seus respectivos acervos no YouTube. Outra iniciativa é o Vídeo nas Aldeias, projeto fundado em 1986 que se mantém ativo até hoje e que tem canais de compartilhamentos no Vimeo e no YouTube para divulgar suas produções. No final da década de 1990 alguns projetos deixaram de existir. Mas nas primeiras décadas do século XXI, outros surgiram, com transformações no campo da distribuição. Nos últimos anos a restauração digital possibilitou que acervos antes esquecidos e que corriam sérios riscos de desaparecer fossem digitalizados e disponibilizados em plataformas de compartilhamentos na internet.

No entanto, a política de preservação do patrimônio cultural brasileiro ainda é demasiado precária. Nos últimos anos, não raro assistimos episódios emblemáticos de perdas de acervos de relevância nacional, com incêndios no Museu de Ciências Naturais da PUC de Minas Gerais (2013); Centro Cultural Liceu de Artes e Ofícios (2014); Cinemateca Brasileira (2016) e Museu Nacional (2018), que destruíram boa parte dos arquivos das instituições. Em 2020 uma grande enchente atingiu parte do acervo da Cinemateca Brasileira na Vila Leopoldina, zona oeste de São Paulo, gerando grande motivo de alerta. Mas a crise na instituição continuou.

No artigo “Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória audiovisual”, de 2021, o professor e pesquisador Eduardo Morettin (2021, p. 556), elenca pontos chave sobre as dificuldades que atingiram a instituição:

É preciso aqui abrir um breve parêntesis para explicar que a Cinemateca já vinha agonizando desde 2013, depois de ter experimentado seu apogeu entre 2008 e 2012. Em janeiro de 2013, o Ministério da Cultura, posteriormente extinto pelo governo Bolsonaro em janeiro de 2019, afasta seus dirigentes e interrompe o aporte de recursos dados à Sociedade de Amigos da Cinemateca (SAC), parceira da instituição desde o momento de sua criação em 1962. [...] Decorrente desta situação de abandono, em fevereiro de 2016 ocorre o quarto incêndio sofrido em sua história, com a perda de mais de mil rolos de filmes em nitrato de celulose.

O governo federal, de quase nenhum diálogo com o setor cultural e audiovisual, não sinalizou novas medidas nem interesse em conter a grave crise instaurada na Cinemateca. Eduardo Morettin (Ibidem, p. 558-559), argumenta como as ações governamentais e descaso geraram danos irreparáveis,

Infelizmente, a inação federal persistiu e a destruição sobreveio. No final da tarde do dia 29 de julho [2021], um incêndio atingiu as dependências de uma das sedes da Cinemateca Brasileira, situado em terreno de 8 mil m² próximo à zona cerealista da cidade de São Paulo. Essa unidade vinha recebendo investimentos públicos da instituição desde 2006 para abrigar o Museu do Cinema Brasileiro, o Centro de Referência Audiovisual (CRA) e, fundamentalmente, um novo arquivo de filmes, dado que o da sede principal já se encontrava com a sua capacidade limitada e a intenção era a de expandir o seu acervo. [...] Esse espaço físico foi destruído pelo fogo, mas, desgraçadamente, as perdas não se restringiram ao edifício e a todo o esforço despendido em sua qualificação. Quatro toneladas de documentação relativa às políticas públicas para o setor cinematográfico no Brasil desapareceram para sempre, assim como equipamentos, que integrariam o futuro museu acima mencionado, e filmes, em quantidade ainda incerta. Também foram consumidos pelo incêndio parte do acervo textual do cineasta Glauber Rocha, além de parcela dos filmes realizados pelos alunos e alunas do Departamento de Cinema, Rádio e Tv da Escola de Comunicações e Artes da USP.

De março de 2020 a novembro de 2021 a Cinemateca Brasileira teve suas portas fechadas, o que gerou grandes perdas em suas ações de preservação, formação e difusão. Em outubro de 2021, a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC) foi eleita para gerenciar a Cinemateca Brasileira com previsão de reabertura para maio de 2022.

Segundo Pierre Nora (1993, p. 13), “Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais”. Para se entender o percurso de nossa história, para o pensamento social e a produção artística dialogarem de forma contundente com as questões da sociedade, é fundamental que seja possível revisitar o caminho que nos trouxe até aqui, para que os novos passos sejam sempre fundamentados na experiência. A política de preservação de acervos no país ainda é notadamente precária.

A Cinemateca, integrada à SAV – Secretaria do Audiovisual no Governo Lula, projetou então a criação do Sistema Brasileiro de Informações Audiovisuais (SiBIA), a partir do qual seria possível reunir informações sobre os acervos de cinema e vídeo dispersos no país e então estabelecer um Plano Nacional de Preservação do Patrimônio Audiovisual Brasileiro (BEZERRA, 2014). Com dois encontros do SiBIA, realizados em 2008 e 2009, reunindo 33 instituições brasileiras,⁵ as iniciativas, no entanto, não foram efetivadas e encontravam dificuldades nas próprias instituições de acervo, carentes de políticas e recursos para catalogação, informação e preservação para alimentar o sistema.

Esforços como a criação, em 2008, pela sociedade civil, da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual (ABPA), e outras iniciativas junto ao Congresso Brasileiro de Cinema, entre outras, vem tentando articular ações junto ao poder público e buscando legitimidade, representatividade e diálogo, nem sempre com sucesso. A governança precária entre os diferentes órgãos relacionados no governo federal, a ausência de recursos, as dificuldades de gestão num país de porte continental e de priorização do tema nos governos, exigindo ação coordenada, tem afetado os avanços no setor.

Na escassez de recursos, também foi tensionada a priorização de investimentos na estruturação e ações da Cinemateca Brasileira referentes a seu acervo e aquelas voltadas à política de acervos audiovisuais mais global. Durante 2008 e 2012 a Cinemateca desenvolveu o Programa de Preservação e Difusão de Acervos Audiovisuais, com importantes ações de restauração, expansão de parque tecnológico, formação técnica, edição de publicações especializadas, aquisição de acervos e fortalecimento institucional.

Mas com a desmobilização de recursos no período posterior e as crises institucionais que somente se agravariam com a mudança de governo, volta-se ao estado de ações emergenciais mínimas de socorro à Cinemateca, seguindo à míngua uma política de preservação audiovisual para o país.

Referências

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

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

⁵ Mais informações: <http://bases.cinemateca.gov.br/page.php?id=90>

BEZERRA, Laura. A preservação audiovisual nas políticas culturais do Brasil entre 2003-2010. *In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA*, 10, 2014. Salvador. Anais. Salvador: UFBA, 2014, p. 1-15.

CANNITO, Newton. Depoimento de Luiz Fernando Santoro. *Sinopse Revista de Cinema*, São Paulo, n. 7, ano III, p. 2-7, agos. 2001.

DINIZ, Sheyla Castro. *Nuvem Cigana: a trajetória do Clube da Esquina no campo da MPB*. 2012. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas “UNICAMP”, Campinas, 2012.

FESTA, Regina; SANTORO, Luiz Fernando. A terceira idade da TV: O Local e o internacional. *In: NOVAES, Adauto (org.). Rede Imaginária: Televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 190-191.

MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP*, São Paulo, n. 16, p. 6-17, 1993.

MORETTIN, Eduardo. Cinemateca Brasileira: o sequestro e a destruição de nossa memória Audiovisual. *Reciis – Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 3, p. 553-560, jul./set. 2021.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Editora Papyrus, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. Transformações no Vídeo Popular. *Sinopse Revista de Cinema*, São Paulo, n. 7, ano III, p. 8-15, agos. 2001a.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. *Tecnologias audiovisuais e transformação social. O movimento de vídeo popular no Brasil (1984-1995)*. 2001. Tese (Doutorado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo “PUC SP”, São Paulo, 2001b.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PERUZZO, Cicilia. Revisitando os conceitos de comunicação popular, alternativa e comunitária. *In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO*, 2006, Brasília. Anais. Brasília: UnB, 2006, p. 1-17.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960, *Tempo Social*, São Paulo, v. 17, n. 1, p. 81-101, jun. 2005.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

SANTORO, Luiz Fernando. *A imagem na mão: o vídeo popular no Brasil*. São Paulo: Editora Summus, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

XAVIER, Ismail. Iracema: o cinema-verdade vai ao teatro. *Devires*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p. 70-85, jan./dez. 2004.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Filmografia

A LUTA do Povo [curta-metragem]. Dir. Renato Tapajós, São Paulo, Brasil, 1980, 30 min.

ALMERINDA, uma mulher de trinta [curta-metragem]. Dir. Ângela Freitas e Joel Zito Araújo, São Paulo, Brasil, 1991, 25 min.

BRAÇOS cruzados, máquinas paradas [longa-metragem]. Dir. Roberto Gervitz e Sérgio Toledo Segall, São Paulo, Brasil, 1979, 76 min.

CABRA marcado pra morrer [longa-metragem]. Dir. Eduardo Coutinho, Rio de Janeiro, Brasil, 1984, 119 min.

EU, Mulher Negra [curta-metragem]. Dir. Joel Zito Araújo, São Paulo, Brasil, 1994, 31 min.

GREVE! [curta-metragem]. Dir. João Batista de Andrade, São Paulo, Brasil, 1979, 37 min.

HÁ lugar. [curta-metragem]. Dir. Julio Wainer e Juraci de Souza, São Paulo, Brasil, 1987, 21 min.

IRACEMA - uma transa amazônica [longa-metragem]. Dir. Jorge Bodansky e Orlando Senna, Brasil e Alemanha Ocidental, 1974, 91 min.

JARDIM Nova Bahia [curta-metragem]. Dir. Aloysio Raulino, São Paulo, Brasil, 1971, 15 min.

NOSSOS Bravos [curta-metragem]. Dir. Joel Zito Araújo e Peter Overbeck, São Paulo, Brasil, 1987, 31 min.

TRABALHADORAS metalúrgicas [curta-metragem]. Dir. Olga Futemma e Renato Tapajós, 1978, 17 min.

UM dia nublado [curta-metragem]. Dir. Renato Tapajós, São Paulo, Brasil, 1979, 34 min.

UM caso comum [curta-metragem]. Dir. Renato Tapajós, São Paulo, Brasil, 1978, 22 min.