

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO

ADIL GIOVANNI LEPRI

**O AUDIOVISUAL MILITANTE CONTEMPORÂNEO NAS JORNADAS
DE JUNHO DE 2013, *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* E GRAMSCI:
APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS, TÁTICAS E IDEOLÓGICAS**

Niterói, janeiro de 2014

ADIL GIOVANNI LEPRI

**O AUDIOVISUAL MILITANTE CONTEMPORÂNEO NAS JORNADAS
DE JUNHO DE 2013, *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* E GRAMSCI:
APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS, TÁTICAS E IDEOLÓGICAS**

Monografia apresentada ao curso de Cinema e
Audiovisual da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para a
obtenção do Grau de Bacharel em Cinema e
Audiovisual

Orientadora Professora Marina Cavalcanti
Tedesco

Niterói, janeiro de 2014

ADIL GIOVANNI LEPRI

**O AUDIOVISUAL MILITANTE CONTEMPORÂNEO NAS JORNADAS
DE JUNHO DE 2013, *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* E GRAMSCI:
APROXIMAÇÕES ESTÉTICAS, TÁTICAS E IDEOLÓGICAS**

Monografia apresentada ao curso de Cinema e
Audiovisual da Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para a
obtenção do Grau de Bacharel em Cinema e
Audiovisual

BANCA EXAMINADORA

Professora Marina Cavalcanti Tedesco - Orientadora
Universidade Federal Fluminense

Professor Fabián Rodrigo Magioli Núñez
Universidade Federal Fluminense

Professora Ana Lucia Silva Enne
Universidade Federal Fluminense

Niterói, janeiro de 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Nina Tedesco, querida orientadora, pela paciência e por ter topado orientar este trabalho proporcionando imenso suporte para a sua conclusão.

Agradeço a minha família que sempre me apoiou nas escolhas acadêmicas e profissionais.

Agradeço aos amigos e colegas da turma 2010.2 do curso de Cinema da UFF, que fizeram da minha graduação uma bela jornada.

Agradeço aos companheiros de militância do Liberte, do DA de Cinema e do DCE-UFF por me lembrarem todos os dias que a reflexão sobre movimentos sociais e política também é feita na prática.

RESUMO

O audiovisual pode ser uma poderosa ferramenta política, e na América Latina existem diversos exemplos disso. Neste trabalho pretendo abordar a questão do audiovisual militante contemporâneo, produzido durante as Jornadas de Junho de 2013 no Brasil e difundido principalmente pela internet. Para esta análise o pensamento do marxista italiano Antonio Gramsci, e a leitura da americana Marcia Landy de seu trabalho, são centrais. Relacionando os conceitos de Gramsci e a experiência do *Nuevo Cine Latinoamericano* desejo produzir uma reflexão sobre os audiovisuais políticos em sua conjuntura histórica e social.

PALAVRAS CHAVE: Audiovisual militante; Antonio Gramsci; *Nuevo Cine Latinoamericano*; *Youtube*; Jornadas de Junho de 2013.

SUMÁRIO

Introdução.....	07
Capítulo 1 – Antonio Gramsci e Marcia Landy: definições teóricas para uma análise do audiovisual militante contemporâneo.....	10
Capítulo 2 – <i>Nuevo Cine Latinoamericano</i> e videoativismo.....	21
2.1 – A retomada da questão do audiovisual militante: anos 1990 e 2000.....	28
Capítulo 3 – Audiovisual militante em uma conjuntura de guerra de posição.....	33
3.1 – Ciberativismo e <i>Youtube</i> : apontamentos iniciais.....	33
3.2 – Conteúdo e forma: análise fílmica de dois exemplos.....	37
3.3 – As obras em sua conjuntura histórica.....	44
Considerações finais.....	49
Referências Bibliográficas e Audiovisuais.....	51
Apêndices.....	53

INTRODUÇÃO

Neste trabalho de conclusão de curso de Cinema e Audiovisual pretendo abordar a questão do audiovisual¹ militante contemporâneo, especificamente aquele de tendência progressista, questionador e à esquerda, produzido no contexto das Jornadas de Junho de 2013. Assim ficou conhecido o período de diversas manifestações de rua ocorrido nesse mês, no Brasil. Para André Singer esse período se caracteriza da seguinte forma:

Os acontecimentos se dividiram em três fases, as quais duraram cerca de uma semana cada uma. A ebulição foi iniciada por fração pequena, embora valorosa, da classe média, com mobilizações praticamente circunscritas à cidade de São Paulo nos dias 6, 10, 11 e 13 de junho. Nessa primeira etapa havia um objetivo específico: a redução do preço das passagens do transporte público. (...) O uso desmedido da força atraiu a atenção e a simpatia do grande público. Inicia-se, então, a segunda etapa do movimento, com as manifestações de 17, 18, 19 e 20 de junho, quando alcança o auge. Agora outras frações da sociedade entram espontaneamente em cena, multiplicando por mil a potência dos protestos, mas simultaneamente tornando vagas as suas demandas. De milhares, as contas de gente na rua passam a centenas de milhares. (...) Na terceira e última etapa, que vai do dia 21 até o final do mês, o movimento se fragmenta em mobilizações parciais com objetivos específicos (redução de pedágios, derrubada da pec 37, protesto contra o Programa Mais Médicos, etc.). (...) Ainda sob o impulso da força liberada na segunda fase, mas já separadas por inclinações diferentes, as manifestações começam a se dividir, como um rio que se abrisse em múltiplos braços no descenso da montanha. (SINGER, 2013, In: Novos Estudos ed. 97, pp. 24-25-26)

Para este trabalho acredito que os audiovisuais que mais interessam foram produzidos na segunda fase, de ascenso vertiginoso do tamanho das manifestações e escalada da repressão. Estas obras atraem especial interesse não só pelas condições de produção, mas também pela forma de difusão, calcada no compartilhamento individual e coletivo nas redes sociais.

Como estudante sempre me chamou atenção a relação dos audiovisuais com sua conjuntura histórica, e que função social o cinema pode cumprir. Durante a graduação percebi, por exemplo, que a produção audiovisual hegemônica e dominante cumpre um papel, de forma dissimulada, porém eficaz, de reiteração da ideologia e de práticas sociais tradicionais e conservadoras. Por isso, ao conhecer as experiências do *Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)*

¹ Utilizo a palavra audiovisual ao invés de cinema pois aqui o sentido mais amplo é importante. O objeto de estudo são obras audiovisuais produzidas com o intuito de serem difundidas na internet, ainda que fortemente influenciadas pelo e referenciadas no cinema.

e os escritos de Antonio Gramsci sobre cultura e dominação surgiu a motivação para a realização desta pesquisa.

Em meio às primeiras reflexões sobre o objeto ocorre no país um período extremamente rico e ainda pouco compreendido de manifestações de rua, conhecido como as Jornadas de Junho. Como, a meu ver, o audiovisual foi um importante fator do mosaico que compôs este movimento, decidi então por fazer esse recorte, analisando a produção de audiovisual político produzido durante este processo.

Para desenvolver esta análise recorro ao pensamento de Antonio Gramsci e à leitura da autora Marcia Landy do teórico. Gramsci foi um marxista italiano que definiu diversos conceitos importantes para o estudo da cultura como campo de disputa política. A questão do intelectual orgânico, da hegemonia, da guerra de posição e do senso comum são ferramentas poderosas para uma análise do audiovisual político em sua conjuntura histórica. Os escritos de Gramsci sobre jornalismo, e a leitura de Dênis de Moraes destes, também interessam para o debate de hegemonia neste trabalho. Pretendo fazer, no capítulo 1, um mapeamento do pensamento relevante para a análise do objeto.

No capítulo 2 farei um breve histórico da experiência do *NCL* e de sua relação com os audiovisuais pesquisados. O *NCL* é o movimento que funda um entendimento de cinema militante na América Latina e inaugura diversos pressupostos ideológicos, táticos e estéticos para esta produção, dando grande importância para a questão da difusão dos filmes e seu potencial como ferramenta suscitadora de debates. Presente também está o estudo do videoativismo surgido em fins dos anos 1990 no continente latino-americano e inspirado em alguma medida no *NCL*.

O conceito de ciberativismo e a questão das redes sociais e do *Youtube* serão explorados no capítulo 3, e são partes estruturantes da análise do objeto. Este trabalho visa a entender não só como se dá a produção dos audiovisuais militantes, relacionada aqui com o conceito gramsciano de intelectual orgânico, mas também a sua difusão e o debate suscitado por estas obras na era das redes sociais. Assim, pretendo aprofundar o que é primeiramente um estudo sobre os audiovisuais em sua conjuntura histórica e social, apontamento dado pelos integrantes do *NCL* como centro de seu debate e pressuposto de Gramsci para uma reflexão sobre a produção cultural, não como um agente de mudança em si, mas sim parte integrante de uma leitura da sociedade pelo prisma da hegemonia. Também no último capítulo estará presente uma análise da forma e do conteúdo de dois exemplos de audiovisual, cada um representando o que acredito serem as duas principais tendências do objeto. Por fim desejo

explorar como esses textos podem ser lidos como partes de um discurso contra-hegemônico ainda em formação.

CAPÍTULO 1 – ANTONIO GRAMSCI E MARCIA LANDY: DEFINIÇÕES TEÓRICAS PARA UMA ANÁLISE DO AUDIOVISUAL MILITANTE CONTEMPORÂNEO

O pensamento do marxista italiano Antonio Gramsci é fundamental para a análise que será feita das obras audiovisuais neste trabalho. Aliado com a experiência do *Nuevo Cine Latinoamericano* é basilar nas reflexões acerca do audiovisual como ferramenta militante de movimentos sociais atualmente. Marcia Landy, em seu livro *Film, Politics, and Gramsci*(1994), argumenta que o estudioso de Gramsci na contemporaneidade deve não apenas entender as reflexões do marxista feitas em seu tempo histórico, a ascensão do fascismo na Itália nos anos 1920, mas para além disso deve *pensar* como Gramsci, adaptando e aplicando suas ideias à conjuntura que vivemos. No nosso caso o objetivo é entender melhor a cultura como campo da política e de disputa da hegemonia, num contexto de guerra de posição.

Landy é uma teórica gramsciana do campo dos estudos culturais que propicia o mapeamento dos principais conceitos do autor, assim como sua aplicabilidade as reflexões sobre cultura e, mais especificamente, de cinema e audiovisual. Dessa forma proporciona um importante arcabouço teórico para a elaboração deste trabalho, que pretende investigar este meio de comunicação e de produção artística em seu contexto histórico.

Faz-se necessário expor algumas diretrizes com relação às reflexões de Gramsci no que se refere ao campo da cultura, por ele entendida não como um setor à parte da política, mas sim como um campo de batalha da guerra de trincheiras que é a disputa da hegemonia na sociedade. Nesse sentido, é importante falar sobre o que se entende em seu trabalho no que tange às relações entre o estado e a sociedade civil. “Gramsci oferece compreensões mais flexíveis, menos monolíticas e menos estratificadas, de como a relação entre o estado e a sociedade civil produz formas de consenso e coerção” (LANDY, 1994, p. 2)².

Landy continua, em uma leitura que alia Gramsci ao teórico francês Michel Foucault para compreender as formas de poder na sociedade. Para ela há muitas semelhanças entre ambos.

Não só seu [Foucault] trabalho relembra as discussões de Gramsci sobre formas como o poder é dispersado através da cultura ao invés de operar

² Tradução livre de: “Gramsci offers more flexible, less monolithic, and less stratified insights into how the relation of state and civil society produces forms of consensus and coercion”.

piramidalmente do topo, mas suas ideias de poder também promovem um repensar da natureza e papel do Estado na atual conjuntura histórica (LANDY, 1994, p. 3)³.

O conceito de senso comum é importante para entender também o conceito de hegemonia e a importância dada pelo autor para os aspectos banais da vida, o dia-a-dia da sociedade. Para Gramsci é aí onde se difunde o consenso e se reafirma a hegemonia das classes dominantes.

Cada camada social tem seu "senso comum" e seu "bom senso", que são, no fundo, a concepção da vida e do homem mais difundida. Cada corrente filosófica deixa uma sedimentação de "senso comum": é este o documento de sua efetividade histórica. O senso comum não é algo rígido e imóvel; ele se transforma continuamente, enriquecendo-se com noções científicas e com opiniões filosóficas que penetraram no costume (GRAMSCI, 1982 p.178).

Senso comum, então, é uma concepção de mundo, dinâmica e mutável, inserida num contexto, em sintonia com a tendência do autor de sempre pensar seus conceitos como parte de uma conjuntura histórica, e não descoladas da mesma.

O senso comum contém ainda “(...) idéias fragmentadas, uma colagem de opiniões e crenças que falha não somente em ser coerente, mas também crítica” (LANDY, 1994, p.29)⁴.

A autora segue:

Sua ênfase na noção de tomar emprestado, a assimilação por parte de grupos subalternos de certas atitudes de outros grupos sociais mais dominantes, é integral para o entendimento da sua concepção de “submissão e subordinação intelectual” (LANDY, 1994, p.80⁵).

³ Tradução livre de: “Not only does his work recall Gramsci’s discussions of the ways power is dispersed throughout the culture rather than operating pyramidally from the top, but his ideas of power also involve a rethinking of the nature and role of the state in the present historical conjuncture.”

⁴ Tradução livre de: “(...) as containing fragmentary ideas, a collage of opinions and beliefs that fails to be not only coherent, but also critical.”

⁵ Tradução livre de: “His emphasis on the notion of borrowing, the assimilation by subaltern groups, is integral to understanding his conception of ‘submission and intellectual subordination’”.

Assim, o pensamento de Gramsci coloca em evidência o fato das culturas das classes subalternas e dominantes serem interligadas e dialéticas, e em disputa, ainda que sempre produzindo nesses processos uma reiteração dos mecanismos de dominação de uma sobre a outra. Apesar desta constatação, o senso comum “(...) serve para perpetuar práticas sociais existentes; mas também contém o potencial para construir diferentes concepções de sociedade e de subjetividade” (LANDY, 1994, p.15)⁶. O que deixa clara a natureza complexa e multifacetada do conceito, que é fundamental no entendimento de como Gramsci compreendia as relações de poder na sociedade, é o papel central que ele coloca para a superestrutura no campo de batalha da luta de classes e do acúmulo de forças e de criação de novos consensos.

A noção de hegemonia é fundamental para o entendimento, neste trabalho, das formas difusas de dominação exercidas pelas classes dominantes, que vão para além da produção de riqueza, e dos donos do poder e financiadores dos aparelhos de coerção. É central nesse processo o papel cultura e dos aparelhos ideológicos do Estado: a escola, profissões liberais como a advocacia, sindicatos, a igreja, a mídia e meios de comunicação, entretenimento, etc. A hegemonia é construída como um sistema de relações entre as classes sociais, é uma forma de dominação que dosa estratégias de coerção, através dos aparelhos repressivos do Estado, e do consentimento, através de formas difusas de exercer poder por parte das classes dominantes, de forma indireta e produzida pelos aparelhos ideológicos do Estado. A complexidade da hegemonia e da aderência das classes subalternas à condições sociais prevalentes deve ser entendida tanto na infraestrutura quanto na superestrutura, e em práticas ideológicas e econômicas, que definem o consentimento dos grupos subalternos (LANDY, 1994, p.24). A noção de hegemonia traz a história para a esfera do poder. Assim, o consentimento ganho através da cooptação e da coerção é responsável pela reprodução de relações sociais complexas e contraditórias. Landy cristaliza essa noção da hegemonia como um feixe de relações.

Novos significados e novas atitudes estão no processo de serem criados ao lado do velho: mudança está constantemente no estado de se formar assim

⁶ Tradução livre de: “(...) serve to perpetuate existing social practices; it also contains the potencial for constructing different conceptions of society and of subjectivity”.

como as práticas dominantes e tradicionais estão constantemente enxertando seu poder (LANDY, 1994, p.25)⁷.

O conceito de intelectual orgânico também é importante para pensarmos os audiovisuais militantes e sua produção. Segundo Gramsci, “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então: mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1982 p.7). Com isto, o pensamento gramsciano questiona a noção tradicional de divisão do trabalho, esquema em que a classe dominante e os intelectuais tradicionais representam a vida da mente, enquanto os trabalhadores são apenas uma força física de trabalho. O indivíduo das classes subalternas realiza um trabalho alienante, no geral, porém ainda assim é um ser pensante, que atua na chave do senso comum. É um filósofo popular, nos termos de Gramsci.

Para o autor, é necessário pontuar a diferença entre os intelectuais tradicionais e os orgânicos. Em linhas gerais, o primeiro é ligado às classes dominantes e à reiteração das estruturas tradicionais de poder, enquanto o segundo é oriundo, ou identificado, com as classes subalternas e teria o papel de criar formas alternativas e novas bases de poder ligadas aos anseios dessas classes. Para Landy, em sua leitura do autor “(...) o estudo de intelectuais e sua produção é sinônimo do estudo do poder político” (LANDY, 1994, p.23-24)⁸. Gramsci sempre traz as reflexões para a questão do poder e da política, reiterando que seu pensamento é contextualizado, histórico, e não apenas realizações soltas e sem aplicabilidade para a luta de resistência contra-hegemônica. Para Landy:

Assim como ele [Gramsci] insiste que intelectuais não são ‘desinteressados’, até mesmo aqueles intelectuais tradicionais que se vêem como removidos das operações diretas do poder social, então também ele insiste que o artista não é ‘desinteressado’ mas enraizado na realidade histórica. Para Gramsci, a noção de ser ‘desinteressado’ é uma grande estratégia da parte da elite para manter sua própria hegemonia e, portanto, quer eles admitam ou não, a hegemonia daqueles grupos na sociedade aos quais estão relacionados. Os comentários de Gramsci sobre produção artística e análise crítica

⁷ Tradução livre de: “New meanings and new attitudes are in the process of being created alongside the old: change is constantly in the state of becoming just as dominant and traditional practices are constantly exerting their power”.

⁸ Tradução livre de: “(...) the study of intellectuals and their production is synonymous with the study of political power”.

representam seu modo de desmistificar a noção que o escritor está em posse de verdades transcendentais e de mostrar a necessidade de reconhecer a política do escritor (LANDY, 1994, p.34)⁹.

Dessa forma, o conceito de intelectual se aplica ao artista, ao produtor de conteúdo também. O artista pode desempenhar a função intelectual na área da cultura, intelectual tradicional ou orgânico, talvez não identificado com a produção intelectual no sentido estrito, tradicional, mas que cumpre um papel análogo na sociedade. Um papel que está ligado à cultura de massa ou à alta cultura, ou seja, que atinge mais ou menos a população, que tem um recorte de classe para cima ou para baixo, e está também diretamente ligado à produção de consenso e à produção do poder de forma difusa e indireta. Por conseguinte, o intelectual artista não está removido da conjuntura em que se insere. Por mais que essa seja a estratégia dos grupos dominantes, realizada de forma consciente ou não através de seus intelectuais tradicionais, Gramsci e Landy, em sua leitura do autor, reiteram que a suposta natureza apolítica dos produtores de cultura é apenas uma ilusão.

Por fim, o conceito gramsciano de guerra de posição é outro pilar teórico para a reflexão desenvolvida neste trabalho. A guerra de posição é análoga à guerra de trincheiras, um processo contínuo de luta e produção de contra-hegemonia numa conjuntura de disputa política e luta de classes. Difere da guerra de movimento, conceito ligado ao enfrentamento direto, à ação violenta, armada, de ruptura repentina do sistema de poder e da deposição das classes dominantes, mais identificada com a revolução bolchevique. Gramsci argumenta que para o seu tempo histórico e conjuntura específica de país a guerra de posição era a estratégia mais acertada e eficiente, e Landy vai além e argumenta que para a conjuntura atual, da pós-modernidade e do capitalismo tardio, a guerra de posição é a mais eficaz.

Landy também identifica em Gramsci uma proximidade com a escola de Frankfurt, em especial com Walter Benjamin, na importância dada à cultura de massa como “(...) afirmativa mas também como opoicionista, não como uma questão subsidiada à

⁹ Tradução livre de: “Just as he insists that intellectuals who see themselves as from the direct operations of social power, so too he insists that the artist is not ‘disinterested’ but rooted in historical reality. For Gramsci, the notion of disinterestedness is a major strategy on the part of the elite to maintain their own hegemony and, therefore, whether they acknowledge it or not, the hegemony of those groups in society to which analysis represents his way of demystifying the notion that the writer is the bearer of transcendental truths and of showing the necessity of recognizing the writer’s politics”.

transformação econômica” (LANDY, 1994, p.34)¹⁰. E a autora continua, reiterando sua leitura de como o pensamento gramsciano dá um lugar privilegiado para a cultura, e a cultura de massa “como uma faceta central da vida moderna que necessita ser pensada se mudanças são possíveis de alguma forma” (LANDY, 1994, p.4)¹¹. Gramsci deu importância para a produção cultural massiva, literatura principalmente, mas também cinema, rádio, música popular, entre outros meios. A forma elíptica e errante de seus escritos do cárcere torna difícil um completo entendimento dessas reflexões, mas elas existem de alguma forma em seu pensamento.

A de cultura de massas, para a qual o autor dá uma importância à frente de seu tempo, está aliada a noção de hegemonia. Apesar de não ter inaugurado esta reflexão, ele dá a ela um papel importante no seu pensamento. Ainda que não tenha colocado esta questão em um espaço central, Gramsci entendia a sua importância e, para além disso, analisava a separação das formas culturais massivas às formas de elite como mais um aspecto no estudo da hegemonia e de como ela se dá. Na leitura de Landy isso fica expresso.

Cultura de massas, ou ‘baixa’ cultura, é vista como escapista e distrativa, deficiente em qualidades morais, e seriedade de propósito; ‘alta’ cultura é não-corrompida pelo ‘mercado’, e qualquer sinal de uma conexão com economia e política deve ser apagada. A tendência contra a cultura de massa ou popular reforça ainda mais a separação entre as ‘massas ignorantes’ e a elite educada (LANDY, 1994, p.37)¹².

Essa separação reitera a dissimulação das elites com relação à produção cultural, além de cristalizar mais um abismo entre as classes sociais na conjuntura capitalista. A visão simplificada da produção cultural de massas é tratada na chave do melodrama, segundo Landy. “Folclore, na forma do excesso melodramático, valida o senso de sofrimento do indivíduo enquanto faz esse sofrimento parecer além do controle deste indivíduo” (LANDY, 1994,

¹⁰ Tradução livre de: “(...) as affirming but also oppositional, not as an issue subsidiary to economic transformation(...)”.

¹¹ Tradução livre de: “(...) but as a central facet of modern life that needs to be addressed if change is possible at all”.

¹² Tradução livre de: “‘Low’ or mass culture is viewed as escapist and diversionary, lacking in moral qualities and seriousness of purpose; ‘high’ culture is uncorrupted by the ‘marketplace’, and any signs of a connection to economics and politics must be erased. The bias against mass or popular culture further reinforces the separation between the ‘ignorant masses’ and the educated elite.”

p.14)¹³. O melodrama não é um gênero que reproduz o que está presente na análise da autora como regra, mas sem dúvida foi usado dessa forma reiteradamente, apesar de conter em si a possibilidade do questionamento de práticas sociais tradicionais e conservadoras, como este senso de sofrimento para além do controle do indivíduo. O sujeito histórico subalterno, na visão gramsciana, não está nem totalmente autoconsciente de sua situação de exploração e nem passivo frente às condições sociais, mas é um sujeito formado pela conjuntura em que está inserido, não só através de condições objetivas, mas também de condições subjetivas, psicológicas. Em tal sentido a narrativa melodramática tradicional pode cumprir um papel que é tudo menos deslocado das questões econômicas e políticas, e da construção da hegemonia das classes dominantes, e aí está a importância da cultura de massas para Gramsci e Landy, entre outros autores. Porém, cultura de massas é um meio que também é hegemonizado pelas classes dominantes, seja na chave do entretenimento, seja na chave do jornalismo, sendo este último escrito, falado ou audiovisual. Através destes meios se difunde o senso comum dessas classes, com todas as suas especificidades, multiplicidades e contradições.

É importante também, para a análise dos audiovisuais militantes contemporâneos, a noção de que os textos, sejam eles escritos, orais, fílmicos ou musicais, na leitura gramsciana de Landy, não são eles mesmos, seu conteúdo e forma, agentes de mudança(LANDY, 1994). A autora defende então que “[Gramsci] não lê o texto para elevar autores individuais (...) mas sim para vê-los como parte de um contexto maior de experiência e luta”. Ela continua: “então ele [Gramsci] não vê a polêmica do texto como sua fonte primária para reforço ou transformação de atitudes” (LANDY, 1994 p.35)¹⁴. Os textos, portanto, são fatores em uma leitura totalizante da sociedade, pelo prisma da hegemonia, e podem tanto ser ferramentas para a reiteração das práticas de grupos sociais dominantes quanto para a criação de novos elementos, emergentes, identificados com a contra-hegemonia produzida pelas classes subalternas. Os textos são uma contra-cultura coletiva para a disputa da sociedade em si.

Apesar do objeto deste trabalho não ser propriamente o jornalismo é preciso estabelecer a ampla importância que Gramsci dá para este meio de comunicação, a fim de entender como os audiovisuais militantes podem ser uma contraposição a este discurso

¹³ Tradução livre de: “Folklore, in the form of melodramatic excess, validates one’s sense of suffering while making that suffering appear beyond one’s control.”

¹⁴ Tradução livre de: “(...) he does not suggest that texts themselves, their content or their form, are direct agents of social change. Just as he does not read the text to elevate individual authors or individual texts but rather to see the as part of a larger context of experience and struggle, so he does not see the text’s polemic as its primary source for reinforcement or transformation of attitudes”.

hegemônico. O jornalismo foi profissão que o autor exerceu durante sua vida, sempre ligada à militância, principalmente no Partido Comunista da Itália (PCI) e seus órgãos oficiais de imprensa. Em seus escritos conceitua os jornais de informação e de opinião, tomando exemplos de jornais ligados à igreja.

Eis como, nos *Annali dell'Italia cattolica* de 1926, descrevem-se os diversos tipos de jornal, com relação à imprensa católica: "Em sentido lato, o jornal 'católico' (ou antes, 'escrito por católicos') é o que não contém nada contra a doutrina e a moral católicas, e segue e defende suas normas. Dentro de tais diretrizes, o jornal pode defender orientações políticas, econômico-sociais ou científicas. Já o jornal 'católico' em sentido estrito é o que, de acordo com a autoridade eclesiástica, tem como finalidade direta um eficaz apostolado social cristão, a serviço da Igreja e em ajuda da Ação Católica. Ele implica, pelo menos implicitamente, a responsabilidade da autoridade eclesiástica, devendo seguir suas normas e diretivas". Distingue-se, em suma, o chamado jornal de informação ou "sem partido" explícito, do jornal de opinião, do órgão oficial de um determinado partido; ou seja, o jornal para as massas populares ou jornal "popular", daquele jornal dedicado a um público necessariamente restrito (GRAMSCI, 1982 p.187-88).

Seguindo este raciocínio, para Dênis de Moraes, Gramsci concedeu grande importância política para os jornais, que na Itália pré-fascista e fascista agiam de forma a interferir verdadeiramente na política do país, não muito longe do Brasil contemporâneo. Para Moraes, que vê quase uma junção dos dois tipos de jornais citados acima:

Na visão gramsciana, enquanto aparelhos privados de hegemonia (organismos relativamente autônomos em face do Estado em sentido estrito), a imprensa elabora, divulga e unifica concepções de mundo. Ou seja, cumpre a função de difundir conteúdos que ofereçam orientações gerais para a compreensão dos fatos sociais, a partir de óticas sintonizadas com determinado agrupamento social mais ou menos homogêneo e preponderante. Nessa perspectiva, Gramsci situou os jornais como verdadeiros partidos políticos, na medida em que interferem, com ênfases específicas, nos modos de seleção e interpretação dos acontecimentos: "Jornais italianos são muito mais bem-feitos do que os franceses: eles cumprem duas funções – a de informação e de direção política geral, e a função de cultura política, literária, artística, científica, que não tem seu órgão próprio difundido (a pequena revista para a média cultura)" (MORAES, 2013).

Ainda nesse sentido, Landy, em sua leitura de Gramsci, destaca o papel do jornalismo como pedagógico e político “A concepção de Gramsci do papel do jornalismo não pode ser separada do seu projeto central de trazer o trabalho dos intelectuais para as massas (...) jornalismo é uma forma de educação, um fórum para o intelectual orgânico” (LANDY, 1994, p.39)¹⁵. Gramsci falava do jornalismo escrito, ainda tão hegemônico em seu tempo histórico, mas essas afirmações podem ser expandidas para o jornalismo de rádio e também para o telejornalismo, assim como suas manifestações na internet.

Ainda sobre jornalismo, Gramsci faz uma reflexão sobre o que ele chama de “revistas moralizantes”.

O tipo geral, pode-se dizer, pertence à esfera do "senso comum" ou "bom senso", já que sua finalidade é modificar a opinião média de uma determinada sociedade, criticando, sugerindo, ironizando, corrigindo, remoçando e, em última instância, introduzindo "novos lugares comuns". Ainda que escritas com brio, com um certo senso de distanciamento (de modo a não assumir tons de pregador), mas com cordial interesse pela opinião média, as revistas deste tipo podem ter grande difusão e exercer uma profunda influência. Não devem ter nenhuma " vaidade", nem científica nem moralizante: não devem ser "filistéias" e acadêmicas, nem se revelar fanáticas ou excessivamente partidárias: devem se colocar no próprio campo do "senso comum", distanciando-se dele o suficiente para permitir o sorriso de burla mas não de desprezo ou de altiva superioridade (GRAMSCI, 1982, p.177).

Essas reflexões podem se aplicar a revistas semanais contemporâneas assim como ao telejornalismo diário, que se aproxima da esfera do senso comum o suficiente para poder falar com a população em códigos compreensíveis, mas ao mesmo tempo se coloca como voz de saber, sintetizadora de verdades.

¹⁵ Tradução livre de: “Gramsci’s conception of the role of journalism cannot be separated from his central project of bringing the work of intellectuals to the masses(...) Journalism is a form of education, a forum for the organic intellectual.”

Em meio a todos esses apontamentos a hegemonia e sua disputa estão sempre no centro, e Gramsci pensa essas estratégias como meios de pender a balança para as classes subalternas: “entendimento do inter-relacionamento entre cultura e política então se torna a arma necessária na lenta e desigual luta pela hegemonia” (LANDY, 1994, p.41-42)¹⁶.

Os grandes meios de comunicação agem dentro da hegemonia a fim de reiterar noções tradicionais e dominantes. A dicotomia entre ilusão/realidade é o terreno de disputa entre os discursos das classes dominantes e subalternas. No contexto das Jornadas de Junho de 2013 no Brasil o discurso dos grandes meios de comunicação, materializado também no telejornalismo, se construiu de forma particular, dissimulada e eficaz, e reiterou velhas e tradicionais máximas do senso comum dominante sobre manifestações, ações da polícia e partidos políticos, entre outros.

A velha mídia identificou nas manifestações (...) a oportunidade de disfarçar o seu papel histórico de bloqueadora do acesso público às vozes – não só de jovens, mas da imensa maioria da população brasileira. Mais do que isso, identificou também uma oportunidade de ‘desconstruir’ as inegáveis conquistas sociais dos últimos anos em relação ao combate à desigualdade, à miséria e à pobreza. (LIMA, 2013, In: Cidades Rebeldes, p. 165)

Porém, em uma conjuntura de democratização da tecnologia e da criação de novos lugares de fala alternativos nas redes sociais pode se perceber de alguma forma práticas contra-hegemônicas e de sintetização de novos discursos que desafiam concepções já sedimentadas no senso comum, e para isso o texto audiovisual é especialmente popular e poderoso.

Acredito que não se possa entender esse movimento como organizado, mas sim da forma como Gramsci entende a luta dos oprimidos: como desorganizada, errática e constantemente sujeita à pressão dos opressores. É preciso então retomar a crença do autor de que não é possível nenhuma mudança sem que as condições para essa mudança existiam, e que elas não acontecem espontaneamente, mas através de um processo onde as classes subalternas são protagonistas.

¹⁶ Tradução livre de: “Understanding of the interrelationship of culture and politics thus becomes the necessary weapon in the slow and uneven struggle for hegemony.”

“Os fins da educação eram para cultivar atitudes críticas, estratégias apropriadas, e um senso de *timing*, e Gramsci discrimina entre formações longas em oposição à imediatas e em crise. Ele designa essas condições sociais como ‘orgânicas’(*i movimenti organici*) que são contínuos e permanentes e aqueles que são ocasionais e acidentais como ‘conjunturais’(*i movimenti di congiuntura*). Da teoria militar Gramsci pega emprestado o conceito de ‘conjuntura estratégica’ para significar a avaliação oportuna, a junção correta, de condições subjetivas e objetivas para mudança” (LANDY, 1994, p.26).¹⁷

Nesse sentido Landy dá faz sua leitura do pensamento do marxista com relação ao processo revolucionário “Gramsci então reforça sua desconfiança do espontaneísmo, da capacidade dos oprimidos de largar suas correntes e criar uma nova sociedade de forma cataclísmica sem educação e organização” (LANDY, 1994, p.41)¹⁸.

Mesmo que não se perceba de fato uma consciência dos produtores de audiovisual de teor político sobre sua condição de intelectuais orgânicos, e nem mesmo como regra uma identificação destes com os anseios das classes subalternas, essas mesmas tão descoladas e erráticas em suas articulações no Brasil, acredito ser importante a análise e o entendimento desses movimentos, como será feito em maior profundidade no capítulo 3 deste trabalho.

¹⁷ Tradução livre de: “The ends of education were to cultivate critical attitudes, proper strategies, and a sense of timing, and Gramsci discriminates between long-standing as opposed to immediate formations and crises. He designates those social conditions as ‘organic’(*i movimenti organici*) that are ongoing and permanent and those that are occasional and accidental as ‘conjunctural’(*i movimenti di congiuntura*). From military theory, Gramsci borrows the concept of ‘strategic conjuncture’ to signify the opportune assessment, the proper merging, of the subjective and objective conditions for change”.

¹⁸ Tradução livre de: “Gramsci thus reinforces his mistrust of spontaneism, of the capacity of the oppressed to throw off their chains and create a new society in cataclysmic fashion without organization”.

CAPÍTULO 2 – *NUEVO CINE LATINOAMERICANO* E VIDEOATIVISMO

O que se entende como ponto de partida para a formação do que viria a ser o *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL) é a criação da Escola Documental de Santa Fé, na Argentina. Fernando Birri, vindo de uma temporada de estudos em Roma, funda o Instituto de Cinematografia da Universidad Nacional del Litoral, no ano de 1956. Apesar de não ser a primeira escola de cinema da Argentina é considerada um marco importante da história do cinema no país e no continente, segundo Fabián Núñez (2009) em sua tese de doutorado *O que é o Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*, já que é formada trazendo princípios neorrealistas direto da Itália, por intermédio de Birri.

Além da criação da Escola de Santa Fé estão articulados à formação do pensamento que viria a constituir o NCL outros dois eventos cinematográficos ocorridos na mesma época na América Latina. São eles o filme *Rio, quarenta graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, e o curta-metragem cubano *El mégano* (1955), de Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea. Além, claro, do média-metragem produzido pela Escola de Santa Fé, *Tire dié*(1958/60), do próprio Fernando Birri.

O relevante para essa geração, segundo a historiografia, é o aprendizado das lições neorrealistas e não meramente a sua aplicação em nossas terras. Portanto, o Neorrealismo é visto somente como um ponto de virada, o início da transição para uma maturidade estética e ideológica do cinema latino-americano que viria a ocorrer apenas nos anos 1960. Assim, é com a irrupção do Cinema Novo brasileiro, do *Nuevo Cine* Argentino, e do cinema cubano revolucionário, no início dos anos 1960, que passa a ocorrer a formação do que passaria a ser convencionado por NCL. (NÚÑEZ, 2009, p.20).

Fica claro, então, pela reflexão acima, que a centelha que começa o pensamento estético, político e ideológico dos cineastas latino-americanos na época é a chegada do neorrealismo e seus princípios inovadores. Apesar de não ser a única motivação para este processo é entendida como a principal. A partir do neorrealismo surgem no continente diversas experiências que se apropriam de suas diretrizes e criam algo novo. Essa articulação internacional da América Latina parte do desenvolvimento de diversos movimentos nacionais de pensamentos cinematográficos diferentes. Os sujeitos inseridos nestes processos, de diferentes países, se reúnem em torno de uma radicalização, com foco na questão político-

ideológica mais do que na estética. E é este o movimento que se tornaria o *Nuevo Cine Latinoamericano*.

O *NCL*, curiosamente, começa a se afirmar através da articulação de cineastas de vários países do continente a partir da reação da crítica e dos festivais europeus aos cinemas novos que estavam “pipocando” pela América Latina. É nesse contexto que esses indivíduos passam a perceber uns aos outros, e suas respectivas produções.

Na segunda metade dos anos 1960 se consolida a ideologia do *NCL*, muito ligado as Teorias de Libertação Nacional, anti-colonialistas. Ocorre, em 1967, no Chile, o Festival de Viña del Mar, e dentro deste evento é organizado o I Encontro de Cineastas Latino-Americanos, espaço fundamental para a definição do movimento como o conhecemos. Acontecem também durante a Mostra de Cinema Documental, na Venezuela, em 1968, mesas redondas e diversos debates sobre o cinema da América Latina. Nessas oportunidades a troca entre os diretores e suas obras promovem reflexões acerca dos filmes, suas inovações estéticas, e político-ideológicas.

(...) é em 1969, novamente em Viña del Mar, por ocasião do Festival e do novo Encontro [dos Cineastas Latino Americanos], realizado entre 25 de outubro e 1º de novembro, que há um enorme contingente de pessoas de vários países, sobretudo de alunos de várias escolas de cinema da América Latina. Desse modo, estabelece-se um campo de ideias e preceitos e, principalmente, espaços de difusão e discussão dessa reflexão (e, aqui, devemos mencionar as revistas cinematográficas especializadas) não apenas propulsados pelas Teorias de Libertação Nacional, mas por um processo autônomo e próprio. Ou seja, na virada dos anos 1960/70, o *NCL* se sistematiza, articulando-se como um campo movido por forças próprias, i. e., os filmes e as reflexões provocadas por eles. Portanto, não é mera coincidência o fato de os principais textos teóricos do *NCL* terem sido redigidos nesse contexto. O *NCL* se formaliza e busca postular os seus preceitos e pressupostos, formando um processo diversificado e múltiplo. (NÚÑEZ, 2009, p.22).

São diversos os cineastas e grupos que surgiram e atuaram nos anos 1960/70 sob o manto do *Nuevo Cine Latinoamericano*. Jorge Sanjinés e o grupo Ukamau, Fernando Solanas e Octavio Getino e o grupo Cine Liberación, Fernando Birri e a Escola de Santa Fé e Raymundo Gleyzer e o grupo Cine de la base, ligado ao Partido Revolucionário del Pueblo (PRT), além, claro, do cinema revolucionário cubano, este com suas especificidades com relação ao aparelho estatal do regime socialista recém instalado, para citar apenas os principais.

No campo teórico, porém em termos estritamente cinematográficos, se identificam influências para o *NCL*, que reivindica esses movimentos na busca de uma “tradição filmica”:

(...) é identificada pelos autores, a influência de três movimentos de ruptura, assimilados e combinados pelo *NCL*: o cinema soviético dos anos 1920, tanto em sua vertente ficcional quanto documental; o Neorrealismo italiano, por seu apelo político e pela crítica à narrativa tradicional hollywoodiana; e o “cinema de autor francês”(esse é o termo empregado e não *Nouvelle Vague*), incluindo a influência do *cinéma-verité* e de alguns nomes do “documentário político moderno”, como Joris Ivens(1898-1989) e Chris Marker(1921-). (NÚÑEZ, 2009, p.30).

Ainda no campo teórico, é importante notar que os esforços nesse sentido na América Latina são originais e singulares devido principalmente ao contexto no qual são formulados, quando há a intenção em produzir reflexões calcadas na conjuntura histórica e social. Portanto, esses esforços devem ser lidos nestes termos, que revelam uma especificidade interessante, como a citação referente ao Festival de Viña del Mar, presente no livro *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano: 1985-2005*(2005).

(...) apesar da diversidade de criadores, nacionalidades e preferências pelos meios expressivos, existe na América Latina um cinema que opõe firmemente à tarefa desnaturalizadora do imperialismo yanque e suas sucursais em terras latinas; um cinema estritamente ligado às aspirações e necessidades de seus povos; um cinema, ademais, que já tem dado provas de um nível profissional e artístico muito sério (Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2005, p. 26)¹⁹.

Estabelecidas essas influências e “heranças” é preciso notar que o *Nuevo Cine Latinoamericano* é absolutamente diverso em sua produção, se unificando mais por um norte ideológico que por uma unidade estética. Os filmes possuíam grande diversidade, não importando para o movimento se eram documentários ou ficções, visto inclusive que as fronteiras que definiam um ou outro já apresentavam uma flexibilização nessa época.

¹⁹ Tradução livre de: “(...) a pesar de la diversidad de creadores, nacionalidades y preferencias por los medios expresivos, existe en Latinoamérica un cine que se opone firmemente a la tarea desnaturalizadora del imperialismo yanqui y sus sucursales en tierras latinas; un cine estrechamente ligado a las aspiraciones y necesidades de sus pueblos; un cine, además, que ha dado ya pruebas de un muy serio nivel profesional y artístico”.

Uma das principais características do *NCL* é a questão da realidade, conceito que é central para o movimento.

(...) Como vivíamos em um país de ficções, é dizer, que haviam sempre nos deixado longe da realidade e haviam nos contado histórias que eram uma verdadeira ficção, a primeira necessidade que sentimos foi a de ter um contato profundo com a realidade, redescobri-la. Assim, a primeira proposta que surge é de tipo testemunhal, e de resgatar a memória e a realidade. (...) Cada imagem, cada fragmento de realidade era uma prova, um documento irrefutável contra as versões que nos vendiam (SOLANAS, 1995, p.14 *apud* RUSSO, 2007, p.21²⁰).

Ainda se identifica a convicção que é necessária uma ampla transformação da realidade social e política da América Latina, e que nesse contexto o cinema tem sua função e papel no processo transformador. Sob esses princípios o *Nuevo Cine Latinoamericano* se autodenomina como o “verdadeiro” cinema latino-americano, adequado a nossa realidade singular e específica (NÚÑEZ, 2009).

Sobre os fundamentos teóricos extracinematográficos do *NCL* é possível identificar como centrais as Teorias da Libertação Nacional. Estas se sustentam segundo dois critérios. Um é a crítica à Modernidade iluminista e seus fundamentos eurocêntricos: o que se identifica é que esta não pode ser pensada somente pela ótica de “homens brancos cristãos” (NÚÑEZ, 2009). E o outro é o pensamento de “(...) um novo critério de Nação que dê conta das singularidades de povos e culturas não ocidentais” (NÚÑEZ, 2009, p.46). Nesses parâmetros está inserida uma contestação ao próprio pensamento da esquerda, já que segundo as Teorias de Libertação Nacional:

(...) o marxismo e a sua versão popularizada via partidos comunistas estão inseridos em uma visão de mundo homogênea, de origem européia. Portanto, as questões nacionais, étnicas e culturais eram, em geral, sumariamente subordinadas ao conceito de classe (NÚÑEZ, 2009, p.46).

Seguindo a explanação, o que interessa desse contexto de “revisão do marxismo-leninismo” neste período é como isso repercute e se aplica à teoria cinematográfica, mais

²⁰ Tradução livre de: “Como vivíamos en un país de ficciones, es decir, que nos había alejado siempre de la realidad y nos había contado historias que eran una verdadera ficción, la primera necesidad que sentimos fue la de tener un contacto profundo con la realidad, redescubrirla. Así pues, la primera propuesta que surge es de tipo testimonial, y de rescatar la memoria y la realidad.(...) Cada imagen, cada fragmento de realidad era una prueba, un documento irrefutable contra las versiones que nos vedían.”

especificamente latino-americana. Tal pensamento todo vai “bater”, em âmbito cinematográfico, no conceito de autor, como definido pelos franceses por ocasião do movimento da *Nouvelle vague*. Segundo Getino e Vellaggia (2002) uma das características do cinema político seria que: “(...) o filme é concebido como uma obra aberta que aponta a promover a construção coletiva do sentido no debate posterior” (GETINO e VELLAGGIA, 2002 *apud* RUSSO, 2007, p.24-25)²¹. Ou seja, é no esforço de trazer, mais uma vez, a questão do cinema para a realidade latino-americana e pensar este meio como uma ferramenta político-ideológica, transformadora e coletiva, que o *NCL* se entende na posição de questionar a ideia de autor.

(...) O emissor não identificável do discurso geralmente dilui sua presença enquanto “autor intelectual”, dado que o que se procura não é o respeito aos seus direitos autorais, mas a multiplicação da obra por parte de grupos de “usuários” que dispõe dela de acordo às necessidades – políticas – de cada espaço de projeção, cortando mesmo partes ou agregando outras (*idem*, p.25)²².

Na superação da figura do autor, e num contexto onde a coletividade é celebrada exatamente por conta do entendimento da luta de classes como meio onde se dão os avanços da classe trabalhadora, que se pensa que dissolvida esta figura “(...) As opções artísticas e estéticas se derivam tanto de uma posição ética e ideológica dos realizadores com respeito a realidade histórica e ao universo cultural dos destinatários, como da busca de maior eficácia comunicacional” (*idem*, p.25)²³.

Núñez em sua tese “pinça” duas importantes citações de Frantz Fanon, reproduzidas abaixo, no que diz respeito à questão da cultura e que “caem como uma luva” para os anseios táticos e estratégicos do *NCL* e sua orientação ideológica: seu entendimento do que é uma cultura nacional.

²¹ Tradução livre de: “(...)el film es concebido como una obra abierta que apunta a promover la construcción colectiva del sentido en el debate posterior”.

²² Tradução livre de: “El emisor inidentificable del discurso suele diluir su presencia en cuanto ‘autor intelectual’, dado que lo que se procura no es el respeto a sus derechos autorales, sino la multiplicación de la obra por parte de grupos de ‘usuarios’ que disponen de ella de acuerdo a las necesidades – políticas – de cada espacio de proyección, cortando incluso partes o agregando otras”.

²³ Tradução livre de: “Las opciones artísticas y estéticas se derivan tanto de una posición ética e ideológica de los realizadores con respecto a la realidad histórica y al universo cultural de los destinatarios, como de la búsqueda de ;a mayor eficacia comunicacional”.

A cultura nacional não é o folclore onde um populismo abstrato julgou descobrir a verdade do povo. Não é a massa sedimentada de gestos puros, isto é, cada vez menos vinculados à realidade presente do povo. A cultura nacional é o conjunto dos esforços feitos por um povo no plano do pensamento para descrever, justificar e cantar a ação através da qual o povo se constituiu e se manteve. Nos países subdesenvolvidos, a cultura nacional deve portanto situar-se no centro mesmo da luta de libertação empreendida por esses países (FANON, 1979, p.194 *apud* NÚÑEZ, 2009, p. 49).

Definido o que se entende por cultura nacional, o autor segue falando sobre a questão da cultura inserida na luta emancipadora, e, conseqüentemente, aplicável à luta contra o capitalismo: “Se a cultura é a manifestação da consciência nacional, não hesitarei em afirmar, no caso que nos ocupa, que a consciência nacional é a forma mais elaborada da cultura” (FANON, 1979, p. 206 *apud* NÚÑEZ, 2009, p. 49).

Fanon, então, dá as bases para certeza de que o cinema tem sua função garantida no processo de luta política. E, se a luta contra o colonialismo é também um movimento cultural, o intelectual, ou no caso o cineasta, tem seu papel na construção deste.

Núñez (2009) identifica o texto *Estética da Fome*(1968), de Glauber Rocha, como um ponto de condensação do pensamento teórico latino-americano. Nele Rocha reflete sobre o Cinema Novo e inaugura uma reflexão mais ampla do que seria esse conceito, aplicando-o não somente ao caso brasileiro.

O que torna possível essa tarefa é a assimilação e o uso de conceitos do teórico antilhano Frantz Fanon (1925-1961), principalmente, em dois aspectos-chave: a definição do colonialismo como violência e o processo de descolonização como uma transformação total no comportamento e na estrutura do colonizado, dando-lhe um outro sentido e outra função para a sua existência sobre a terra, o que redefine o Homem e a sua relação com o mundo. Em suma, a descolonização é um processo global que se caracteriza como “criação de homens novos”. Esse aspecto ontológico, frisado pelo autor, capacita Glauber a ampliar o termo “Cinema Novo” para o contexto latino-americano. Suas obras posteriores (o roteiro inconcluso do filme *América nuestra* e seus filmes no exílio) se voltam para uma outra etapa do Cinema Novo, definida como de confrontação direta (um cinema “ofensivo” e não mais de “denúncia”, nos termos de [Jorge] Sanjinés). (NÚÑEZ, 2009, p.23).

Essa inflexão traz novas configurações não só estéticas, mas também de método de produção e difusão, e aí está a singularidade do *NCL*. Se um filme deve ser “ofensivo” então ele jamais terá lugar no sistema hegemônico de exibição comercial, pois a “ofensa” é justamente à classe dominante que tem em seu poder este “sistema”. Conceitos importantes,

que surgem como respostas a essa inflexão, são Cine-acto e Tercer Cine. O Tercer Cine, ou Terceiro Cinema, é definido pelo Grupo Cine Liberación, da Argentina, que tem nas figuras de Fernando Solanas e Octavio Getino seus principais teóricos. O Terceiro Cinema, segundo Solanas e Getino (1968), é o cinema revolucionário e de ação cujo máximo expoente de radicalização é o cinema militante. A nomenclatura segue uma lógica histórica e estética: o *Primer Cine*, ou Primeiro Cinema, é o cinema hegemônico, hollywoodiano e clássico narrativo; o *Segundo Cine*, ou Segundo Cinema, é o cinema de autor, são os cinemas novos.

Já o Cine-acto, ou Filme-ato, é um entendimento que “(...) o espectador é (...) o verdadeiro ator do filme que, por sua vez, é encarado como um elemento deflagrador do processo fanoniano de ‘criação de homens novos’” (NÚÑEZ, 2009, p.24). Os filmes-atos eram sessões clandestinas das produções do grupo Cine Liberación. A mais notável delas, *La hora de los hornos* (1968), foi exibida de forma clandestina na Argentina até 1972. As projeções ocorriam nos bairros, universidades, sindicatos e lugares afins, e a intenção era o debate suscitado pela obra, esta agindo como meio para um fim, que seria a conscientização do espectador que nesse contexto assume uma posição de agente de transformação do próprio pensamento. O interessante é que o público dessas exibições comparecia com total consciência de que ali ele estava transgredindo o sistema e, conseqüentemente, por conta do contexto político da época, se colocando em risco, mas o fazia como um ator social que encontrava respaldo coletivo naquela situação para seus anseios e reflexões, através da exibição de um filme. Em suma: “O *Tercer Cine*, por estar veiculado ao processo histórico de descolonização, se define por ser *inconcluso*, uma obra aberta, ao encontro das contribuições dos espectadores-militantes” (NÚÑEZ, 2009, p.24).

Enquanto isso, no Brasil, o Cinema Novo, um dos movimentos cinematográficos mais celebrados e admirados no continente, se encontrava em relativo descenso. Principalmente a partir da segunda metade dos anos 1960, com o golpe civil-militar ocorrido no país, se vê a diminuição da antes explícita verve política dos filmes. Se o *NCL* como um todo se torna cada vez mais clandestino e incisivo, inclusive em seu modo de difusão, o Cinema Novo recorre a alegorias para discutir as questões sócio-políticas do país frente à repressão do regime.(NÚÑEZ, 2009, p. 261)

Ainda que as obras produzidas no período fossem memoráveis e absolutamente questionadoras, seu método político, principalmente no que tange a difusão, está de fato distante daquele mais radical adotado em outros países do continente.

2.1 – A retomada da questão do audiovisual militante: anos 1990 e 2000

Em fins dos anos 1980, principalmente na Argentina²⁴, começam a surgir diversos coletivos e grupos que produzem e difundem audiovisual político e militante. Estes grupos retomam as experiências dos anos 1960/70 inseridas no contexto do *Nuevo Cine Latinoamericano*, porém nos anos 1980/90 e 2000 a luta política se organiza não contra um regime ditatorial, mas sim contra o modelo político e econômico neoliberal que avança sobre todo o continente, representado na Argentina pelo então presidente Carlos Menem. Tais coletivos e grupos produtores de audiovisual militante se centraram, mais notadamente, na documentação da luta dos setores marginalizados pelo modelo político-econômico. São realizados curtas, médias e longas-metragens que se propõe a documentar a luta de sujeitos sociais que ficam à margem do processo político-social neoliberal, entre outras diversas movimentações questionadoras na sociedade que ocorrem neste momento histórico.

O documentário social na Argentina se potencializou com a crise, quando o neoliberalismo alcançou sua fase mais aguda, e surgiram em consequência os movimentos sociais de resistência popular, fundamentalmente no interior do país. A explosão de uma situação como a de dezembro de 2001 que vinha se acumulando desde anos anteriores, inspirou o surgimento de uma quantidade de micro-movimentos de realizadores, alguns deles independentes outros como apêndices de partidos políticos de esquerda (RUSSO, 2007, p.31)²⁵.

Audiovisuais com essa característica chegaram a passar nas salas comerciais (em um certo “circuito de arte” e em salas estatais) e outros foram exibidos em um circuito alternativo, segundo Gabriela Bustos, em seu livro *Audiovisuales de combate: Acerca del videoactivismo contemporáneo* (2006). Apesar dessa afirmação, a maioria desta produção foi vista em espaços de fato alternativos, sendo uma restrita minoria projetada em salas de exibição propriamente ditas.

²⁴ Entende-se que as experiências e inovações ligadas ao videoativismo são diversas e amplas, acontecendo em vários países da América Latina, porém aqui a ênfase no caso argentino se dá por conta do seu pioneirismo e sua ligação tática, metodológica e de conteúdo ao objeto de estudo deste trabalho: o audiovisual militante produzido no âmbito das Jornadas de Junho de 2013.

²⁵ Tradução livre de: “El documental social en la Argentina se potenció con la crisis, cuando el neoliberalismo alcanzó su fase más aguda, y surgieron en consecuencia los movimientos sociales de resistencia popular, fundamentalmente en el interior del país. La explosión de una situación como la de diciembre de 2001 que se venía urdiendo desde años anteriores, inspiró el surgimiento de una cantidad de micro-movimientos de realizadores, algunos de ellos independientes y otros como apêndices de partidos políticos de izquierda.”

A projeção de muitos desses se deu especificamente em um circuito alternativo de exibição: fábricas recuperadas, universidades, escolas de cinema, assembleias de bairros, ciclos especializados, organização políticas, estudantis e sindicais, no Fórum Social Mundial, assim como em outros espaços de discussão e modalidade ativista (BUSTOS, 2006, p.42)²⁶.

A organização de tal circuito é absolutamente ligada às exibições alternativas levadas a cabo pelo *Nuevo Cine Latinoamericano* nos anos 1960/70, o que explicita a “herança” que estes movimentos dos anos 1990/2000 possuem. Sobre a ligação entre as duas gerações de ativistas encontramos uma fala contida no livro de Bustos do videoativista Pablo Espejo, participante do grupo Adoquín Video, que se auto referencia na esquerda. Segundo Espejo, eles se definem da seguinte forma:

(...) “é um cinema de intervenção política, decididamente. Os postulados são os básicos, não gostamos desta Argentina, não gostamos desta situação social, acreditamos que o vídeo e a arte são uma arma de transformação.” (BUSTOS, 2006, p.43)²⁷

Sobre a constituição do campo do videoativismo, Bustos argumenta:

O *suporte* é uma das chaves para analisar a constituição do campo do videoativismo, a outra é a conjuntura político-social. O uso da tecnologia de vídeo está ligado, fundamentalmente, a urgência e a contransformação, porém também à organização política (BUSTOS, 2006, p. 36)²⁸.

A autora continua, e define que em suma “*Filmar* em vídeo para estes videoativistas significa recuperar uma das experiências artístico-políticas mais significativas dos anos sessenta: a do cinema *militante*” (BUSTOS, 2006, p.37)²⁹.

Diversos grupos surgem na Argentina a partir dos anos 1990, sendo alguns dos principais: Adoquín Video, Grupo Alavío, Grupo de Boedo Films, Contraimagen, Cine

²⁶ Tradução livre de: “La proyección de muchos de éstos se dio específicamente en un circuito alternativo de exhibición: fábricas recuperadas, universidades, escuelas de cine, asambleas barriales, ciclos especializados, organizaciones políticas, estudiantiles y sindicales, en el Foro Social Mundial, así como en otros espacios de discusión y modalidad activista.”

²⁷ Tradução livre de: “(...) es un cine de intervención política, decididamente. Los postulados son los básicos esta Argentina no nos gusta, esta situación social no nos gusta, creemos que el vídeo y el arte son un arma de transformación”.

²⁸ Tradução livre de: “El *soporte* es una de las claves para analizar la constitución del campo del videoactivismo, la otra es la coyuntura político social. El uso de la tecnología de video está ligado, fundamentalmente, a la urgencia y a la contransformación, pero también a la organización política”.

²⁹ Tradução livre de: “*Filmar* en video para estos videoactivistas significa recuperar una de las experiencias artístico-políticas más significativas de los años sesenta: la del cine *militante*”.

Insurgente e Ojo Obrero. Percebe-se, entre todos os citados, um reconhecimento e referência nos cineastas-militantes e coletivos do *NCL*, principalmente em Fernando Birri, no grupo Cine Liberación e no Cine de la base. Estas referências e reconhecimentos se traduzem em efetivas diretrizes e princípios defendidos pelos coletivos, assim como nas táticas aplicadas, ainda que este campo do videoativismo não seja uma massa homogênea e harmônica. São grupos que se entendem como de esquerda, de tradição marxista em geral, que percebem a importância dos movimentos sociais e por isso documentam suas ações e são ligados a eles de forma orgânica ou não. Alguns têm norte ideológico mais próximo do trotkismo, alguns são ligados a partidos políticos, entre outras especificidades. A questão é que se retoma o pensamento por trás do *Nuevo Cine Latinoamericano*, e o aplica em um contexto político-social diferente, porém com espaço para muitas das mesmas reflexões.

O avanço tecnológico é um grande fator. Ainda que não influa diretamente nos princípios táticos e ideológicos certamente facilita a produção e difusão do videoativismo, como passa a se chamar o audiovisual militante feito nesta época, marcado pelo uso do vídeo. Esta evolução tecnológica afeta inclusive a forma dos filmes. Os grandes documentários de depoimentos são viabilizados pelo amplo tempo de gravação, não limitado como a película outrora, além de uma estética fotográfica própria de produções do tipo. Além disso, é importante pontuar como o desenvolvimento tecnológico promove uma democratização da produção. Ainda que neste momento do fim dos anos 1990 e início dos 2000 os avanços sejam distantes da ampla possibilidade de captura e difusão de imagens que conhecemos na atualidade é digno de nota como o vídeo pode ser tido como um importante fator para a existência das iniciativas de cinema militante e político, da forma como foram realizadas, neste período histórico.

O avanço da técnica também incrementou as possibilidades de tais grupos inaugurarem redes de contrainformação, agindo como fontes alternativas aos grandes monopólios midiáticos de rádio e TV e se organizando em coletivos de movimentos sociais específicos da questão audiovisual. São eles o Indymedia Argentina, Adoc (Asociación de Documentalistas), Argentina Arde e Kino Nuestra Lucha. Estes dois últimos eram grandes fóruns de movimentos sociais que produziam contrainformação acerca dos protestos nas ruas e da repressão policial a estes na primeira metade dos anos 2000. Participaram do Argentina Arde praticamente todos os coletivos de vídeo-ativismo citados, que se organizavam na Comissão de Vídeo e produziam vídeo-informes sobre os protestos e eventos da luta política que não eram cobertos, ou eram cobertos de forma tendenciosa, pelos meios hegemônicos de comunicação em massa. O Kino Nuestra Lucha se formou e constituiu uma Comissão de

Vídeo também, mas para um objetivo mais específico, que era o de difundir as experiências realizadas nas fábricas recuperadas sob o controle dos trabalhadores na Argentina neste período do início dos anos 2000.

Quando colocamos em dúvida se nós estamos fazendo contrainformação é porque nossa visão não é objetiva, como não é o ponto de vista dos grandes meios de comunicação. Ao contrário, é absolutamente subjetivo e tomado de ideologia. E no caso dos grandes meios de comunicação, com um objetivo político e econômico muito concreto: sustentar este estado de coisas, sustentar o capitalismo e ganhar dinheiro. (...) Nós tampouco temos objetividade: nossa câmera está ao serviço da luta contra o estado capitalista (RUSSO, 2006, p. 34-35)³⁰.

Estes grupos produziam principalmente em VHS, Mini-DV e formatos próximos. Eram principalmente curtas-metragens, apesar de existirem experiências de médias e algumas poucas de longas-metragens. Tratava-se de, em geral, filmes documentais, voltados para o registro e difusão da luta política da época na Argentina contra o projeto neoliberal.

De muitas formas essas experiências dos anos 1990/2000 na Argentina, que trazem consigo a “herança” do *NCL*, inauguram uma nova etapa no videoativismo, uma retomada que tem a produção facilitada pelo advento do VHS e formatos afins e é capaz de alcançar ainda mais pessoas dados os avanços tecnológicos. As táticas e estratégias destes movimentos mais recentes são herdadas dos cineastas-militantes do *NCL* – sua metodologia de produção e exibição e os objetivos de realizar mudanças políticas e sociais. Será só posteriormente com o avanço da internet e a criação do *Youtube*, com a possibilidade da transmissão de vídeos pelo site, que teremos uma mudança mais ampla na difusão desses audiovisuais militantes.

No Brasil, o campo do videoativismo se conforma a partir dos anos 1980. Produções independentes e irreverentes, com um certo teor político e questionador, para a TV comercial, assim como o surgimento de “TVs livres” e comunitárias, marcam esse processo, que prepara o terreno de alguma forma para as experiências posteriores, principalmente na internet (MENEZES, 2005).

³⁰ Tradução livre de: “‘‘Cuando ponemos en duda si nosotros estamos haciendo contrainformación es porque nuestra mirada no es objetiva, como no o es el punto de vista de los grandes medios de comunicación. Al contrario es absolutamente subjetivo y teñido de ideología. Y en el caso de los grandes medios de comunicación, con un objetivo político y económico muy concreto: sostener este estado de cosas, sustenar el capitalismo y gnar dinero. (...) Nosotros tampoco tenemos objetividad: nuestra cámara está al servicio de la lucha contra el estado capitalista’’”.

Hoje, no país, os vídeos políticos e militantes que surgem de forma anárquica e desenfreada na rede, antes e depois das ditas Jornadas de Junho, movimentos massivos de protesto no país, compartilham essa “herança”, de forma consciente ou não. O simples fato de realizar um audiovisual questionador está, de alguma forma, ligado às discussões e tradições de luta política do *Nuevo Cine Latinoamericano* no continente. A partir das práticas vanguardistas do movimento nos anos 1960/70 suas estratégias e metodologias acabaram por, de certa forma, se enraizar na tradição audiovisual política-militante no continente e, assim como diversas correntes filosóficas ao longo da história, como aponta Gramsci, deixaram sua sedimentação no “senso comum”, no caso no que tange à linguagem cinematográfica e a difusão das obras. Pode-se debater qual o nível de consciência política de pertencimento a essa tradição que a produção militante contemporânea terá de fato, mas é possível dizer que existe em alguma medida uma “herança”.

CAPÍTULO 3 – AUDIOVISUAL MILITANTE EM UMA CONJUNTURA DE GUERRA DE POSIÇÃO

3.1 – Ciberativismo e *Youtube*: apontamentos iniciais

O avanço tecnológico democratizou o acesso tanto aos dispositivos de gravação e manipulação de imagens quanto aos meios de difusão e compartilhamento delas. O que antes era uma prerrogativa dos profissionais, ou apenas de especialistas e aficionados com alto poder aquisitivo, hoje se tornou acessível para grande parte da sociedade. Seja via celular, câmeras *point-and-shoot* ou até mesmo DSLRs semi-profissionais, parcelas da população têm de fato em suas mãos o poder do audiovisual e de sua difusão através da internet. Nesse sentido temos o conceito de videoativismo, já explorado neste trabalho com relação às experiências argentinas que surgem no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, trazendo consigo referência no *Nuevo Cine Lationamericano*, suas diretrizes e apontamentos estéticos-ideológicos e táticos.

Contudo, após a segunda metade dos anos 2000 parece-nos mais correto trabalhar com o conceito de ciberativismo. Se o videoativismo tinha suas especificidades no sentido estético e em suas táticas de difusão, ligadas ao próprio vídeo, o ciberativismo também as possui, pelo mesmo motivo. Os aparelhos digitais, com seus suportes reutilizáveis por definição (ainda que as fitas VHS também tivessem essa possibilidade era um processo que acarretava na perda de qualidade e da informação ali gravada) e o barateamento dos dispositivos de gravação causaram uma nova revolução na produção. A democratização dos *softwares* de edição e manipulação de imagens, principalmente com o advento dos *softwares* livres, também cumpre seu papel nessa conjuntura, assim como o surgimento das redes sociais e do site de compartilhamento de vídeos *Youtube*. Sobre o site, os teóricos Jean Burgess e Joshua Green escrevem em seu livro *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade* (2009): “O YouTube é grande e global o suficiente para ser levado em conta como um importante mecanismo de mediação para a esfera cultural pública” (BURGESS e GREEN, 2009, p.107). O site, então, pode ser entendido como relevante para a disputa da hegemonia nos termos de Gramsci, guardadas as suas especificidades.

Pelo fato de grande parte do material simbólico mediado pelo YouTube ter sua origem na vida cotidiana de cidadãos comuns, ou por ser avaliado, discutido e custodiado por eles, é que o YouTube representa, em teoria, um site de cidadania cultural cosmopolita. (BURGESS e GREEN, 2009 p. 110)

Para além da questão da hegemonia podemos pensar no *Youtube* também como um reflexo do senso comum, assim como Gramsci o identifica, como algo dinâmico e mutável, contendo diversas sínteses e concepções de mundo.

Sobre esta forma de compartilhamento de vídeos podemos perceber no artigo *Videoactivismo 2.0: revueltas, producción audiovisual y cultura libre?* (2012), de Nuria Vila Alabao, os seguintes apontamentos:

Contudo as redes sociais – a web 2.0 – geraram um novo sistema de intermediação usuário a usuário baseado nas redes de afinidade: profissionais, de militância ou de amizade. Hoje já vemos os vídeos que nos recomendam nossos amigos e conhecidos, sem necessidade de que tenham sido difundidos pelos meios de comunicação tradicionais (ALABAO, 2012 p.168)³¹.

Ainda sobre ciberativismo, é importante também pensar nas formas de organização militantes identificadas com o advento da internet e das redes sociais. Horizontalidade e ausência de hierarquia e direção política clara marcam boa parte dos coletivos de ativistas formados na era *Facebook* e *Youtube*. A autora trabalha com o exemplo dos *Anonymous*, organização que nasce e cresce no contexto da *web*.

³¹ Tradução livre de: “Sin embargo, las redes sociales – la web 2.0 – han generado un nuevo sistema de intermediación usuario a usuario basado en redes de afinidad: profesionales, de militancia o de amistad. Hoy por hoy, ya vemos los vídeos que nos recomiendan nuestros amigos y conocidos sin necesidad de que hayan sido difundidos por los medios de comunicación tradicionales”.

Os vídeos dos Anonymous são inseparáveis da cibercultura em que se originam e da qual se nutrem (...) A respeito de sua identidade, constituem um reflexo da nova sociedade rede e do espírito deste movimento: todos somos Anonymous. A organização não existe, ou é absolutamente descentralizada. Não tem cúpula nem líderes, e por tanto, não se pode deter nem decapitar (ALABAO, 2012, p.170)³².

A cultura horizontal e a ausência de líderes na forma tradicional, longe de ser uma invenção do século XXI, é, entretanto, uma característica de grande parte dos coletivos de ativistas surgidos nesse contexto de cibercultura. Apesar disso, os grupos militantes mais tradicionais, desde partidos políticos a movimentos sociais organizados de forma identificada com o marxismo-leninismo, também se utilizam do ciberativismo como ferramenta, talvez de formas diferentes, e com resultados e objetivos outros. Com pautas delimitadas, análises marxistas e pressupostos tradicionais da esquerda presentes na sua produção, que em geral pretendem um fim mais claro e pragmático, seja de autoconstrução, de mobilização ou de apresentação de programa político.

Apesar da conjuntura de democratização da produção e do acesso ao audiovisual através da internet certamente ela não é tão ampla quanto pode parecer à primeira vista. Principalmente para os estratos mais pauperizados das classes subalternas que não têm condições de possuir dispositivos de captura de imagens, computadores que possibilitem a edição destes conteúdos, ou banda-larga de alta velocidade para subi-los para a *web*, para estes a democratização de fato não chegou. Própria do capitalismo é a imposição de não-realização³³: “nós vivemos em uma sociedade que por um lado nos pressiona para a busca da gratificação instantânea e por outro impõe a setores da população como um todo um interminável indeferimento da realização” (EAGLETON *apud* LANDY, 1994, p.95)³⁴.

³² Tradução livre de: “Los vídeos de los Anonymous son inseparables de la cibercultura en la que se originan y de la que se nutren(...) Respecto a sua identidad, constituyen un reflejo de la nueva sociedad red y del espíritu de este movimiento: todos somos Anonymous. La organización no existe, o es absolutamente descentralizada. No tiene cúpula ni líderes y por tanto, no se puede detener ni descabezar”.

³³ Esse indeferimento não é sempre percebido, neste caso, visto que além do fator econômico também há a questão geracional como motivo de “exclusão” da democratização da produção de imagens. Parcelas da população de idade mais avançada experimentam a não-realização neste caso apenas por não desejar determinadas mercadorias, não havendo necessariamente um recorte de classe.

³⁴ Tradução livre de: “We live in a society which on the one hand pressurizes us into the pursuit of instant gratification and on the other hand imposes in whole sectors of the population an endless deferral of fulfillment”.

Apesar do entendimento que o capitalismo exclui setores inteiros da sociedade da plena cidadania, alcançada pelo consumo nos termos do sistema, podemos perceber também que dentro deste sistema econômico e social estão contidas as condições para o questionamento e a mudança dele próprio. Em sintonia com o conceito gramsciano de hegemonia é possível enxergar apontamentos nesse sentido no texto de Alabao. Sobre o ciberativismo e sua potência, a autora escreve:

Quiçá o que é verdadeiramente diferente é que agora estes recursos se massificaram – por sua vez se prefiguram fenômenos novos – no que poderíamos chamar uma “cultura popular de oposição” na medida que o consumo de audiovisual pela internet se faz mais e mais importante. Lembremos que já se passaram seis anos desde o nascimento do portal de vídeo *Youtube*, um verdadeiro marco no que diz respeito à visualização on-line (ALABAO, 2012 p.169)³⁵.

Em suma, ela traz à tona a natureza ambivalente e complexa do capitalismo. Ao mesmo tempo em que se produz ferramentas que visam em primeiro lugar a um objetivo comercial e mercadológico essas mesmas ferramentas podem ser apropriadas por movimentos oposicionistas, criando sínteses contra-hegemônicas inseridas dentro de tais dispositivos, como o *Youtube*.

As ferramentas tecnológicas que ajudam na coordenação do movimento, também apóiam as funções mais habituais da imagem ativista: as de informação, contra-informação e denúncia. Como explicam os editores do blog *Madrilonia*: “cada pessoa é um meio de comunicação e todos juntos somos um maior meio de comunicação do mundo” (ALABAO, 2012 p.171)³⁶.

³⁵ Tradução livre de: “Quizás lo verdaderamente diferente es que ahora esos rasgos se han masificado – a la vez que se prefiguran fenómenos nuevos – en lo que podríamos llamar una ‘cultura popular de oposición’ a medida que el consumo de audiovisual por internet se hace más y más importante. Recordemos que ya han pasado seis años desde el nacimiento del poral de vídeo *Youtube*, un verdadero hito en lo que respecta a la visualización on-line”.

³⁶ Tradução livre de: “Las herramientas tecnológicas que ayudan en la coordinación del movimiento, también apoyan las funciones más habituales de la imagen activista: las de información, contrainformación y denuncia. Como explican los editores del blog *Madrilonia*: ‘cada persona somos un medio de comunicación y todos juntos somos el mayor medio de comunicación del mundo’”.

A seguir serão analisados dois exemplos de vídeos realizados durante ou a partir das Jornadas de Junho de 2013 no Brasil através dos prismas delimitados pelos escritos de Gramsci e a leitura de Landy do marxista, e pelos apontamentos definidos acima.

3.2 – Conteúdo e forma: análise filmica de dois exemplos

Para fins de análise neste trabalho foram escolhidos dois vídeos que representam o que podem ser identificadas como duas tendências da produção audiovisual no contexto das manifestações de junho de 2013 no Brasil. Ambos têm como centro do seu conteúdo a questão da violência policial, que veio à tona na conjuntura dos protestos – debate antes reservado a uma parcela da população que por motivos diversos teve amplo contato com o aparato repressor do Estado e sofreu na pele a violência realizada por ele; desde moradores de periferia, onde a violência policial é legitimada exatamente pela falta de cobertura dos grandes meios de comunicação ou da cobertura tendenciosa, sempre pela ótica da polícia, até ativistas orgânicos dos movimentos sociais, que acostumados a participarem de manifestações já haviam visto em primeira mão por diversas vezes os abusos de força por parte da corporação.

Apesar da semelhança de conteúdo, o discurso dos exemplos se constrói de jeitos diferentes e suas formas são radicalmente distintas. O primeiro é o vídeo *Filme 100 mil RJ*, presente no *Youtube* postado por diversas contas diferentes, com e sem legendas e com mais ou menos visualizações. Esta obra pode ser lida como um micro-documentário, com duração de 6 minutos. Conta com cartelas, créditos e letreiros, música e é uma produção audiovisual que foi pensada como tal e que mobiliza a linguagem e os códigos já estabelecidos para atingir máxima eficácia na transmissão de seu discurso. Se encaixa bem no conceito de ciberativismo, é de fato realizado de forma consciente e percebe seu lugar de fala politizado e militante. É herdeiro do videoativismo, do documentário político latino-americano de denúncia e do cinema direto:

O Cinema Verdade/Direto revoluciona a forma documentária, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente o aparecimento do gravador Nagra³⁷. Planos longos e imagem tremida com a câmera na mão constituem o núcleo de seu estilo. (...) Através do som do mundo e do som da fala, o Cinema Verdade inaugura a entrevista e o depoimento como elementos estilísticos. (...) A proposta ética do Cinema Direto irá afirmar-se somente em um segundo momento, quando as ilusões da “não-intervenção” do documentarista são derrubadas (RAMOS, p. 81-82 In: TEIXEIRA(org.), 2004)

O vídeo *Covardia na manifestação em Laranjeiras - Rio de Janeiro* está presente no *Youtube* em diversas contas diferentes também, em geral com o mesmo nome, cujo “original”³⁸, dado o número de visualizações, parece ser o postado pelo usuário Renan Eiras. Entretanto, é difícil determinar a autoria desta obra, já que ela não possui qualquer manipulação no nível da pós-produção além de 3 cortes secos, elípticos (diferente do outro exemplo citado). Este vídeo se encaixa mais na chave do cinegrafismo amador, categoria canonizada pela rede Globo através do *Jornal Nacional*³⁹, definida por Miro Luiz dos Santos Bacin em sua tese de doutorado *A fonte amadora na construção de realidades no telejornalismo* (2006) da seguinte forma:

É uma nomenclatura que significa que aquelas imagens ali veiculadas foram produzidas por alguém “manifesto”, não profissional, sem condição técnica ou vínculo institucional requeridos pelas empresas jornalísticas. É uma distinção estratégico-discursiva que diz ao telespectador que o que está ali não faz parte de sua gramática audiovisual. (BACIN, 2006, p.69)

³⁷ O Nagra é considerado o primeiro aparelho de gravação de som de fato portátil, pesava cerca de 8kg.

³⁸ A palavra “original” aqui é usada com uma especificidade. Sabendo da discussão em torno do “original” de um audiovisual, meio que se define pela sua reprodutibilidade, aqui queremos identificar a “postagem original”, ou seja, a primeira postagem no *Youtube* feita provavelmente pelo autor da obra.

³⁹ A utilização do termo “cinegrafista amador” pela rede Globo em seus telejornais é frequente, chegando até a dar os créditos usando essas palavras em cartelas durante as imagens, como visto no vídeo *Cinegrafista amador registra carro pegando fogo na W. Luiz em Rio Preto, SP* <disponível em: <http://globo.com/tv-tem-interior-sp/tem-noticias-1a-edicao-rio-preto-aracatuba/v/cinegrafista-amador-registra-carro-pegando-fogo-na-w-luiz-em-rio-preto-sp/3038463/>>. Bacin em sua tese identifica o acontecimento fundamental do uso de imagens “amadoras” pelos telejornais da rede Globo: “Um fato ocorrido em abril de 1997, entretanto, foi o que se tornaria emblemático de uma nova linha editorial que viria a ser adotada pelo *Jornal Nacional*: a reportagem do jornalista Marcelo Rezende sobre a ação violenta da Polícia em Diadema, na Grande São Paulo. A notícia baseava-se na gravação feita por um cinegrafista amador. Além das cenas chocantes, as imagens quebraram a rigorosa assepsia visual estabelecida, durante anos, pelo “padrão global de qualidade”. O critério de noticiabilidade, o valor-notícia se impôs diante da notícia-espetáculo”(BACIN, 2006, p.126).

O autor segue e qualifica ainda mais o que seria o “cinegrafista amador” e quais são as suas especificidades de atuação.

O cinegrafista amador opera no imprevisto, ou na zona de sombra das práticas do telejornalismo; no acidental ou no planejado, mas não se insere institucionalmente como tal. É um espião interesseiro e narciso que se multiplica no tecido social, à medida que as ferramentas tecnológicas de captura do real aprimoram-se e expandem-se, flexibilizando-se e tornando-se acessíveis a ele (BACIN, 2006, p.69).

Em suma, esse termo é, em geral, usado para se referir a um segmento apresentado no telejornal que não foi produzido pela emissora ou agências de notícias. Tais imagens se caracterizam pela clara diferença estética do conteúdo normalmente transmitido e costumam ser usadas quando se faz necessário mostrar algum evento repentino: tragédias naturais, acidentes ou qualquer outro acontecimento randômico que por acaso tenha sido capturado pelas lentes do cinegrafista amador.

Com a democratização do acesso a dispositivos de gravação de imagem, mais notadamente desde o advento do celular filmadora, o cinegrafista amador se multiplicou vertiginosamente. No caso específico das Jornadas de Junho de 2013 vimos as redes sociais serem inundadas por vídeos do tipo de cinegrafismo amador, principalmente denunciando a truculência policial. Estes vídeos, acredito, podem ser chamados de vídeo-testemunho, dada sua “autoridade” de registro dos fatos e de observação. Essa tendência tem como sua principal diferença em relação ao ciberativismo a falta de manipulação das imagens na pós-produção e de uma intencionalidade mais clara em seus enquadramentos e movimentos de câmera. Tais obras em geral possuem poucos ou nenhum corte e são construída por grandes planos sequência. Aqui o que interessa é o registro, o testemunho, “estava lá e filmou”. Trata-se do receptáculo da verdade.

São imagens irregulares, tortas, rápidas, desfocadas, escuras. Traz nessa narrativa o tom do imediatismo, da *imagem-notícia* que fala por si. Seu texto é quase autônomo; faz o leitor mergulhar num grau de “realidade” alcançado apenas no cinema sob os holofotes da ficção. Não há como duvidar desse registro, até porque é assim que se mostra a “verdade”: “nua-e-crua”, “do-a-quem-doer” (BACIN, 2006, p.46).

Filme 100 mil RJ é uma obra interessante e que contém em si uma certa “herança” do documentário político latino-americano (intencionalmente ou não, o fato é que a herança está presente). Logo no início, há uma cartela. Em um fundo preto com letreiros brancos, em uma fonte “dura”, uma citação entre aspas se revela aos poucos, sem identificação de autoria (fig. 1). Esse dispositivo de linguagem é recorrente nos filmes do *Nuevo Cine Latinoamericano*, como, por exemplo, na filmografia de Martha Rodriguez, e por isso podemos associá-lo a essa tradição, a despeito da consciência do/a diretor/a.

O audiovisual segue se utilizando de códigos próprios do documentário: cabeças falantes em plano médio emitem o discurso do cineasta de forma indireta, suas vozes se descolam da imagem enquanto vemos planos de cobertura que mostram a manifestação, e os cartazes e bandeiras funcionam como uma colcha de retalhos da realidade (fig. 2), especialmente eficaz no plano geral acelerado da multidão virando a esquina entre duas avenidas (fig. 3). A música vai e volta do primeiro plano sonoro, fazendo a mixagem com os depoimentos dos presentes e os gritos de guerra da multidão.

Essa sequência, que funciona como o estabelecimento do protesto, é catártica e alegre. A música é efusiva. O filme o trata como sublimação da ação popular. Contudo, a partir da metade da exibição esse clima começa a contrastar com os planos de confronto com a polícia, em um primeiro momento visto de longe pelo cineasta que, do lado de cá, dos manifestantes, grava a PM se escondendo dentro da Assembleia Legislativa do Estado, no centro do município do Rio, em reação ao expressivo número de pessoas exaltadas que lá estavam⁴⁰ (fig. 4). Aqui a montagem acelera o ritmo, construindo a recuada da polícia como uma sucessão rápida de cortes secos.

⁴⁰ Apesar do cineasta apresentar este episódio desta forma existem diversas análises do acontecimento na frente da ALERJ que argumentam que a polícia se retira para que os manifestantes possam realizar a ação direta no prédio da Assembléia. Isso seria feito para que o batalhão de choque da PM pudesse mais tarde agredir os que lá estavam utilizando a “justificativa” do “vandalismo”.

Após essa sequência de aparente vitória, passamos à continuidade do confronto. Agora o autor está no meio do conflito, registra a tropa policial passando ao seu lado, a câmera já começa a fazer movimentos erráticos, chega o momento em que não sabe mais se filma ou se corre (fig. 5). Aqui o artista não e sua obra não podem ser lidos deslocados dessa conjuntura, eles são produto e parte inseparável do contexto, se originam dele e dele se nutrem, se aproximando, ainda que não atendendo exclusivamente à essas diretrizes, do modo *participativo* de documentário. como descrito por Bill Nichols em *Introduction to documentary* (2001).

Quando assistimos documentários participativos nós esperamos testemunhar o mundo histórico como representado por alguém que se engaja ativamente, ao contrário de observar sem obstruir, reconfigurar poeticamente, ou montar argumentativamente aquele mundo. O cineasta pisa fora da manta do comentário em *voice-over*, se distancia da mediação poética e da posição de mosca-na-parede e se torna um ator social (quase) como qualquer outro (Quase como qualquer outro pois o cineasta detém a câmera, e com ela, um certo grau de poder potencial e controle sobre os eventos) (NICHOLS, 2001 p.116)⁴¹.

Esses momentos são dos mais amedrontadores e tensos da obra. A partir de então o suspense entra em escalada. Cada vez as imagens do confronto ficam mais brutais, até chegar ao clímax do horror. O som, até agora apenas da música sem o ambiente, bruscamente passa a ser somente ambiente, cortado pelos tiros ao alto dados por um policial em meio ao caos (fig. 6). O cineasta volta a produzir as imagens de longe, mas agora acuado, escondido atrás de quinas, assim como o restante dos manifestantes que se afastam do centro do conflito. Neste instante a desorientação da câmera chega a seu ápice, deixando também o foco completamente desgovernado (fig. 7).

Após alguns segundos a banda sonora começa a trazer uma música de cordas, melancólica – mais uma vez tem-se o uso consciente da linguagem audiovisual para emissão

⁴¹ Tradução livre de: “When we view participatory documentaries we expect to witness the historical world as represented by someone who actively engages with, rather than unobtrusively observes, poetically reconfigures, or argumentatively assembles that world. The filmmaker steps out from behind the cloak of voice-over commentary, steps away from poetic meditation, steps down from a fly-on-the-wall perch, and becomes a social actor (almost) like any other (Almost like any other because the filmmaker retains the camera, and with it, a certain degree of potential power and control over events.)”.

eficaz do discurso. Em seguida, é apresentado o plano que encaminha para o desfecho do filme. Através de uma lenta aproximação e *zoom in* da perna de um manifestante é revelada a grande violência capturada, o ferimento de bala letal (fig. 8). O áudio agora traz os gritos desesperados dos demais manifestantes, atordoados pelo acontecimento. O cineasta se aproxima do rapaz ferido, perdendo completamente o foco, mas trazendo uma eficácia enorme na representação da brutalidade. A obra segue com um plano detalhe de diversas cápsulas de balas na palma da mão de um manifestante (fig. 9), plano que traz consigo o início da frase final do filme: “é na verdade o resquício da ditadura militar, a polícia que torturou que matou, que continua matando, nos morros das nossas capitais é a mesma polícia que bateu no estudante aqui”. A fala pertence a um senhor, mais velho, e o próximo plano é o de um cartaz em que se lê: “Saudade da ditadura?” (fig. 10).

Em sua segunda metade o audiovisual traz para o centro o debate da violência policial, e sintetiza sua tese, de forma textual, no fim: a polícia militar e seus abusos de força são um resquício da ditadura. A obra então se utiliza dos recursos da linguagem audiovisual para emitir um discurso militante, trazendo consigo a tradição do documentário político não só em sua linguagem e temática, mas também no que diz respeito à difusão. Se o filme-ato de Fernando Solanas e do grupo Cine Liberación era feito pra atingir seu ápice após a exibição, com os debates, esta obra também se pretende uma denúncia e um suscitador de debate para o sujeito histórico do nosso tempo.

A internet pode ser uma arena de exibição ampla e democrática, ainda que possua seus limites, como já discutido anteriormente, próprios do capitalismo e da sociedade de classes. Os debates agora acontecem no campo dos comentários e compartilhamentos nas redes sociais, como no *Facebook*, onde cada usuário pode se transformar em um emissor de discurso, qualificando e ressignificando o audiovisual que compartilha com seus pares virtuais.

As discussões contemporâneas ocorrem de forma radicalmente diferente das exibições dos filmes do *NCL*, que se pretendiam espaços com recorte ideológico e de classe. A internet também pode possuir seus “locais” específicos, mas o espaço de comentários do *Youtube* e das redes sociais em geral é verdadeiramente um fórum do aleatório, povoado por indivíduos das mais diferentes crenças ideológicas, sejam essas crenças conscientes ou não.

Covardia na manifestação em Laranjeiras – Rio de Janeiro, diferente do outro exemplo, é uma obra definida pela ausência de um forte manejo da linguagem audiovisual. Aqui não podemos falar em gramática cinematográfica ou em decupagem. Porém, sua força

reside exatamente nessa falta, nos grandes planos sequência, no imediatismo dos acontecimentos e na *mise-en-scène* do acaso.

O cinegrafista deste vídeo faz seu registro de um local privilegiado de visão, longe da manifestação, em um viaduto. Grava tudo de cima, em um amplo plano geral *plongée* (fig. 11). Como mencionado, o vídeo é composto de 3 longos planos sequência, separados por cortes secos, que não fazem um deslocamento no espaço, e sim no tempo. São pequenas elipses que pulam as partes que não “interessam”.

Apesar do local afastado da manifestação o diálogo travado pelo câmera e dois outros personagens ao seu lado deixa a entender que eles estavam participando do protesto, inclusive quando um dos dois, uma mulher, fala com receio para saírem dali. O cinegrafista então responde que não, e afirma que é seguro. Em tal momento, a conversa, ainda que factual, compartilha dos códigos do horror. A voz trêmula e o anúncio do perigo, o monstro se aproxima. Na definição de Noel Carroll, o monstro humano “apesar de estranho e enervante, ele alcança seus efeitos assustadores explorando fenômenos psicológicos que são por demais humanos” (CARROLL, 1990, p. 15).

Os códigos do horror aprofundam-se quando, mais à frente, os sons das explosões das bombas de efeito moral vão ficando mais altos, chegando mais perto, quando após um rápido corte seco que pula um pequeno intervalo de tempo são revelados os aparatos de guerra urbana da polícia militar, verdadeiros monstros grotescos que surgem por detrás da fumaça abundante no fim da rua (fig. 12). A escolha do objeto a ser gravado é praticamente a única opção feita pelo câmera nesta obra, em conjunto com os 3 cortes secos realizados posteriormente. De resto, o vídeo é majoritariamente realizado a partir de movimentos quase instintivos e os acontecimentos tratam de construir a ação dramática dentro de cena. A *mise-en-scène* se constrói através do acaso e na chave do horror. O medo das caminhonetes da PM que param no meio da rua e atiram pra vários lados toma conta do indivíduo, que em um dado momento exclama que um dos carros está mirando em sua direção.

Os movimentos de câmera, apesar de acidentais, refletindo a tentativa do cinegrafista de se esconder da polícia, são brutalmente eficazes na construção do suspense neste audiovisual (fig. 13). Enquanto observam os veículos de guerra da polícia que tomam conta da rua os personagens tecem comentários, exclamam como a polícia é despreparada, evidenciam o medo que sentem. A faixa sonora constrói também a paisagem da manifestação,

em sua fase final, de repressão desenfreada. Além dos diálogos e dos sons das bombas é evidente o ruído de um helicóptero, fora de quadro.

No terço final do vídeo chega-se à situação limite: explode uma bomba de gás logo abaixo do viaduto, onde a câmera se encontra. Logo após se dissipar a fumaça vemos um manifestante caído na rua, fato adiantado pelos gritos do cinegrafista e pessoas ao seu redor (fig. 14). Imediatamente o que se pode enxergar na rua abaixo são dezenas de outros manifestantes que correm para perto do colega tombado com um objetivo: filmá-lo. A câmera se torna a arma mais poderosa frente à brutal repressão do Estado. O registro com seu poder de verdade e testemunho, a força da câmera, no entanto, são amplificadas em conjunto com a plataforma de difusão, a internet. Para os manifestantes, parece que o único modo de garantir que o mundo veja os abusos sofridos é assim.

O conjunto de acontecimentos e acasos produz um contundente testemunho audiovisual que, intencionalmente ou não, utiliza dos códigos da linguagem audiovisual de forma a construir momentos aterrorizantes e cheios de suspense. A última coisa que se ouve no vídeo é o cinegrafista perguntar: “o cara tá desmaiado?”.

Os dois exemplos analisados fazem parte da paisagem audiovisual diversa e múltipla de audiovisuais produzidos no contexto das Jornadas de Junho de 2013 no Brasil, mas representam o que acredito serem duas fortes tendências de produção nessa conjuntura. Ambas os audiovisuais têm suas eficácias construídas de formas diferentes, porém servindo a propósitos análogos. Ainda que um dos casos possua em si a intencionalidade de forma mais explícita não podemos deixar de notar como é clara a síntese criada por uma parcela da população que estava presente nas manifestações de junho, mesmo que em um lugar de observadores: a polícia abusa da sua força repressiva. Ainda que não sejam feitas análises profundas sobre as causas ou até mesmo sobre o sistema do qual faz parte esse aparelho repressor do Estado, é verdade que de alguma forma um movimento contra-hegemônico foi desencadeado, e segue se articulando.

3.3 – As obras em sua conjuntura histórica

Para se pensar de acordo com apontamentos gramscianos não é possível analisar os vídeos apenas como obras dentro de si mesmas, ainda mais quando estes tem intrínseca ligação, temática e formal, com a conjuntura em que foram produzidas. Para uma análise mais

profunda e político-social é preciso fazer a leitura destes textos audiovisuais como parte de um sistema de disputa de hegemonia.

É preciso também entender o cineasta/cinegrafista como uma manifestação do intelectual orgânico, nos termos de Gramsci. Mesmo que o próprio não se veja assim ou não tenha consciência da sua posição, este sujeito opera tal função social. Este artista de fato pode trazer em sua produção cultural novos discursos emergentes, contra-hegemônicos e que verdadeiramente podem disputar a hegemonia dominante, ainda que esta seja uma luta tão desigual e opressora. Pois assim como novos discursos estão no processo de serem criados as velhas e tradicionais idéias continuam a exercer seu poder hegemônico cotidianamente (LANDY, 1994).

Está a favor dos intelectuais, ou artistas e jornalistas tradicionais, a forma dissimulada de produzir e reiterar os discursos dominantes na chave do senso comum. A produção intelectual artística ou jornalística identificada com as classes dominantes tem essa facilidade construída: parecer que fala de forma despolitizada naturalmente. O discurso hegemônico soa à população em geral como corriqueiro, como visto nos escritos de Gramsci e na leitura de Landy do autor. O telejornal injeta o senso comum dominante através de notícias feitas de forma a serem lidas como relatos da realidade, isentos.

O telejornal hegemônico brasileiro pode ser lido como “jornalismo integral”, descrito por Gramsci da seguinte forma.

O jornalismo que não somente visa satisfazer todas as necessidades (de uma certa categoria) de seu público, mas pretende também criar e desenvolver estas necessidades e, conseqüentemente, em certo sentido, gerar seu público e ampliar progressivamente sua área [de influência] (GRAMSCI *apud* MORAES, 2013).

O que o jornalismo da grande mídia produz se apresenta como neutro, fruto de uma hegemonia construída durante anos, identificada com as elites tradicionais e conservadoras. Mas o que se pode perceber, através de um prisma gramsciano, assim como em reflexões de diversos outros autores, é que de fato isenção não é uma característica da grande mídia

brasileira. A fala dos órgãos de imprensa hegemônicos é articulada ideologicamente com o discurso conservador.

Tudo o que se publica [na imprensa burguesa] é constantemente influenciado por uma ideia: servir à classe dominante, o que se traduz sem dúvida num fato: combater a classe trabalhadora. (...) E não falemos daqueles casos em que o jornal burguês ou cala, ou deturpa, ou falsifica para enganar, iludir e manter na ignorância o público trabalhador (GRAMSCI *apud* MORAES, 2013).

Isso fica claro tanto na forma como foram cobertas as manifestações de junho de 2013 no país como no modo que costumam ser apresentadas as ações dos movimentos sociais, a grosso modo identificando estes indivíduos como desordeiros radicais. Gramsci já aponta essa tendência em seus escritos: “Para o jornal burguês os operários nunca têm razão. Há manifestação? Os manifestantes, apenas porque são operários, são sempre tumultuosos, facciosos, malfeitores” (GRAMSCI *apud* MORAES, 2013). Ainda que a sociedade tenha assistido, em um dado momento do processo das manifestações, a um suposto apoio por parte dos grandes veículos de comunicação de massa do país é possível perceber que este se deu de forma apenas conjuntural, e jamais de forma orgânica, sem legitimar as causas das manifestações de forma mais profunda e/ou almejar entender e dialogar com o discurso dos movimentos sociais do país e com a parcela da população que foi às ruas.

A primeira reação foi de condenação pura e simples. As manifestações deveriam ser reprimidas com rigor ainda maior. À medida, no entanto, que o fenômeno se alastrou, a velha mídia alterou radicalmente sua avaliação inicial. Passou então a cobrir em tempo real os acontecimentos, como se fosse apenas uma observadora imparcial, que nada tivesse a ver com os fatos desencadearam todo o processo. O que começou com veemente condenação transformou-se, da noite para o dia, não só em tentativa de cooptação, mas também de instigar e pautar as manifestação, introduzindo bandeiras aparentemente alheias à motivação inicial dos manifestantes.(LIMA, 2013, In: Cidades Rebeldes, p. 164-165)

O que sacramenta esse entendimento do apoio conjuntural é o retorno do discurso hegemônico da grande mídia ao franco ataque às manifestações, com suas dissimulações tradicionais, que apontavam sempre “vândalos” que, infiltrados, estariam causando os confrontos e as violências nos protestos, isentando de culpa o aparelho repressor do Estado.

O discurso jornalístico das instituições ligadas às classes dominantes cumpre o papel de garantir a manutenção de suas práticas sociais, e numa visão gramsciana isso não pode ser lido como um movimento unificado e que envolve exclusivamente tais grupos, mas que na conjuntura múltipla e de relações diversas existentes dentro do conceito de hegemonia dá de forma desigual a vantagem no contexto monopolista da mídia brasileira para as práticas e sínteses tradicionais e dominantes sobre determinados assuntos e disputas políticas.

Os meios de comunicação procuram intervir nos planos ideológico-cultural e político com o intuito de disseminar informações e ideias que concorrem para a formação e a sedimentação do consenso em torno de determinadas concepções de mundo. A maioria deles funciona como alicerces para a conservação da hegemonia (MORAES, 2013).

As obras audiovisuais não são, na leitura gramsciana de Landy, eles próprios agentes da mudança social, e sim ferramentas inseridas em uma conjuntura. São indícios de reiteração ou criação de novas práticas sociais e discursos. A obra não é o meio de transformação, mas articula-se com um sistema contra-hegemônico que se constrói em conjunto com diversas outras movimentações identificadas com a disputa da hegemonia por parte das classes subalternas. E aí reside a importância do conceito de guerra de posição gramsciana. Os vídeos são mais uma trincheira nessa guerra contínua por mudanças, essa guerra que é travada principalmente na superestrutura, no campo da cultura.

Nesse sentido, a tradição do documentário político latino-americano tem um importante papel na conformação das obras produzidas no recorte histórico analisado, de trazer suas reflexões teóricas e táticas para a contemporaneidade. Se o *NCL* apontava para um cinema como ferramenta política, os audiovisuais analisados são a manifestação deste postulado no contexto atual. Sendo assim, alguns apontamentos do *NCL* podem ser melhor aproveitados, e esta é a importância do estudo de tal história e da retomada e ressignificação de certos conceitos. Entender a internet como grande arena de discussão e difusão não deve esgotar as possibilidades do filme enquanto ato político. A produção *in loco* e o entendimento

dos cineastas/cinegrafistas como sujeitos intrínsecos aos movimentos é forte e está em acordo com os apontamentos ideológicos e de método do *NCL*. Porém o filme precisa ser entendido enquanto dispositivo deflagrador do debate e da criação de discursos contra-hegemônicos a serem reproduzidos pelos sujeitos históricos inseridos neste contexto de disputa da hegemonia, e esse papel não pode ser cumprido apenas na esfera virtual.

Uma das sínteses que foram produzidas neste contexto, acredito, e que começa a ganhar ares de discurso contra-hegemônico verdadeiramente, é a questão da polícia militar como entrave para a consolidação da democracia brasileira. Sustentam essa idéia alguns argumentos. A corporação não serve ao povo, e sim ao Estado, no sentido amplo gramsciano que contém as classes dominantes como definidoras de prioridades e práticas sociais. Ou que a PM é um forte resquício da ditadura militar, que age da mesma forma desde a época do regime. Encontra-se, ainda, a análise que a polícia é uma instituição que serve como ponta no sistema de criminalização da pobreza, agindo com violência desmedida e em estado de exceção nas periferias das grandes cidades. Este, creio, é um processo em desenvolvimento de disputa da hegemonia e do senso comum. Já podemos enxergar nas publicações da grande mídia dominante, mesmo que timidamente, a colocação deste debate em voga, e até mesmo no parlamento, na forma de um projeto de emenda constitucional apresentado no senado.

Muitos dos cineastas/cinegrafistas militantes da conjuntura atual, são erráticos e desorganizados, assim como Gramsci entende a luta dos oprimidos de forma geral. Além disso, alguns destes possuem uma forma nova de organização ainda por ser totalmente compreendida. Acredito que o desafio dos movimentos sociais organizados é transformar estas obras em verdadeiras ferramentas para um movimento orgânico gramsciano, contínuo e permanente, que pode ter nelas seus aparelhos de difusão ideológica e registro histórico. Caminhando em conjunto com a desconfiança do autor ao espontaneísmo, pode se dizer que a superação deste desafio é etapa fundamental para a organização sistemática destes movimentos de produção audiovisual militante, e do uso destes audiovisuais como ferramenta de disputa da hegemonia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do audiovisual militante contemporâneo não é tarefa simples e nem pode se findar neste trabalho de conclusão de curso, porém acredito que seja uma importante reflexão para a conjuntura que vivemos. Pensar vídeos de cunho político e politizador, principalmente no contexto das Jornadas de Junho de 2013, se configurou como objeto rico, complexo e instigante.

O uso de conceitos de Gramsci para este estudo se mostrou bastante adequado para a pesquisa. O pensamento do marxista italiano e a leitura de Marcia Landy deste (aliados ao pensamento de outros autores) conseguem de forma singular capturar aspectos fundamentais na exploração da cultura como campo de disputa política. Foi possível perceber como os pressupostos gramscianos podem ser transpostos para uma situação atual de disputa de hegemonia, e como o audiovisual tem lugar de destaque nela. As reflexões sobre jornalismo feitas por Dênis de Moraes, baseadas em Gramsci, constroem importantes definições para o pensamento dos vídeos como contra-hegemônicos frente ao discurso da grande mídia no Brasil.

Fica claro que as experiências do *NCL* e do videoativismo dos anos 1990 são historicamente relevantes para a formação do campo do audiovisual militante e seus pressupostos estéticos, táticos e ideológicos. Elas são o fundamento regional de uma cultura de disputa política através das imagens em movimento, tendo estas como meio e não como fim.

As recentes discussões sobre ciberativismo e a potência do *Youtube* como aparelho de difusão socialmente estabelecido guiaram as reflexões deste trabalho sobre a produção realizada e difundida no site no recorte escolhido. As análises da forma e conteúdo dos exemplos selecionados apontam para uma conexão com a tradição do documentário político latino-americano.

O princípio motivador da pesquisa, pensar as obras em seu contexto histórico, como partes de um mosaico político-social, revelou o lugar que estas podem possuir na disputa da hegemonia na sociedade. Não podemos afirmar que todos os audiovisuais militantes produzidos durante as Jornadas de Junho são de fato conscientes de sua posição, nem que são agentes de transformação por si só. Mas é possível perceber que o estudo destas obras tem sua importância, assim como seus pares presentes em janelas de exibição mais tradicionais, como

a TV e a sala de cinema. A especificidade da internet como janela de exibição vai ao encontro do ideal de debate e replicação de discursos, próprios da militância política, por isso acredito que essa modalidade de difusão merece a devida atenção.

Os audiovisuais políticos difundidos pela internet podem não estar estabelecidos como uma emissão bem articulada e unificada, entretanto seu papel na formação de um discurso contra-hegemônico é plausível. Com a definição de uma das sínteses de maior consenso durante os períodos de manifestações (de que a polícia militar é um entrave para a consolidação da democracia) é possível notar o trabalho conjunto das duas principais tendências estéticas de vídeos para sedimentar essa compreensão no senso comum da sociedade. Não se pode dizer que se sagra vitorioso esse movimento, e nem que os filmes sejam os únicos agentes neste processo, mas índices da colocação desta discussão em pauta já aparecem, inclusive na grande mídia. Portanto, acredito que este estudo é fundamental para começar a compreender a complexa relação de dominação social no país através do estudo do audiovisual, poderosa ferramenta de produção de consenso, no contexto de guerra de posição em vigor na conjuntura atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALABAO, Nuria Vila. *Videoactivismo 2.0: revueltas, producción audiovisual y cultura libre?* In Revista TOMA UNO, Córdoba: Depto. de Cine y TV, Universidad Nacional de Córdoba Argentina, 2012. <disponível em: <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>>
- AVELLAR, J. C. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea, teorias do cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.
- BACIN, Miro Luiz dos Santos. *A fonte amadora na construção de realidades no telejornalismo*. Tese de Doutorado - PUC-RS, Porto Alegre, 2006.
- BURGESS, Jean e GREEN, Joshua. *YouTube e a revolução digital: como o maior fenômeno da cultura participativa está transformando a mídia e a sociedade*. São Paulo: Aleph, 2009.
- BUSTOS, Gabriela. *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía, 2006.
- CARROLL, Noel. *Philosophy of horror: or, paradoxes of the heart*. Nova Iorque: Routhledge, 1990.
- DE LA PUENTE, Maximiliano e RUSSO, Pablo. *El compañero que lleva la cámara: cine militante argentino*. Buenos Aires: el autor. 2007.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurênio de Melo. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- GETINO, Octavio e VELLAGGIA, Susana. *El cine de las historias de la revolución*. Buenos Aires: Grupo Editor Altamira, 2002.
- GRAMSCI, Antonio e SACRISTÁN, Manuel(org). *Antonio Gramsci: Antologia*. Cidade do México: Siglo veinteuno editores, 1978.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1982.

LANDY, Marcia. *Film, Politics, and Gramsci*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MORAES, Dênis de. *O jornalista Antonio Gramsci*. Blog da Ed. Boitempo. <disponível em: <http://blogdaboitempo.com.br/2013/11/27/o-jornalista-antonio-gramsci/>>

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: University of Indiana Press, 2001.

NÚÑEZ, Fabián. *O que é o Novo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de Doutorado - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

ORAMAS, Yaíma García. *Un lugar en la memoria: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano 1985-2005*. La Habana: Funcacion del Nuevo Cine Lationamericano. 2005.

RUSSO, Sebastián; RUSSO, Pablo y Ciucci Juan Manuel. *Jorge Sanjinés y el grupo Ukamau*. Buenos Aires: o autor, 2010.

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. *Hacia un tercer cine*. Havana: Revista Tricontinental, 1969.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo(org.) *Documentário no Brasil: Tradição e Transformação*. São Paulo: Ed. Summus, 2004.

TEDESCO, Marina Cavalcanti. *Cinema e movimentos sociais: As estratégias audiovisuais do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto*. Rio de Janeiro: Ed. Multifoco, 2011.

MENEZES, Kit. *Videoativismo - breves considerações*. CMI. <disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2005/03/310337.shtml>>

Vários Autores. *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo. 2013

SINGER, André. *Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas*. In: Revista Novos Estudos ed. 97, novembro de 2013. São Paulo: CEBRAP <disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1534/file_1534.pdf>

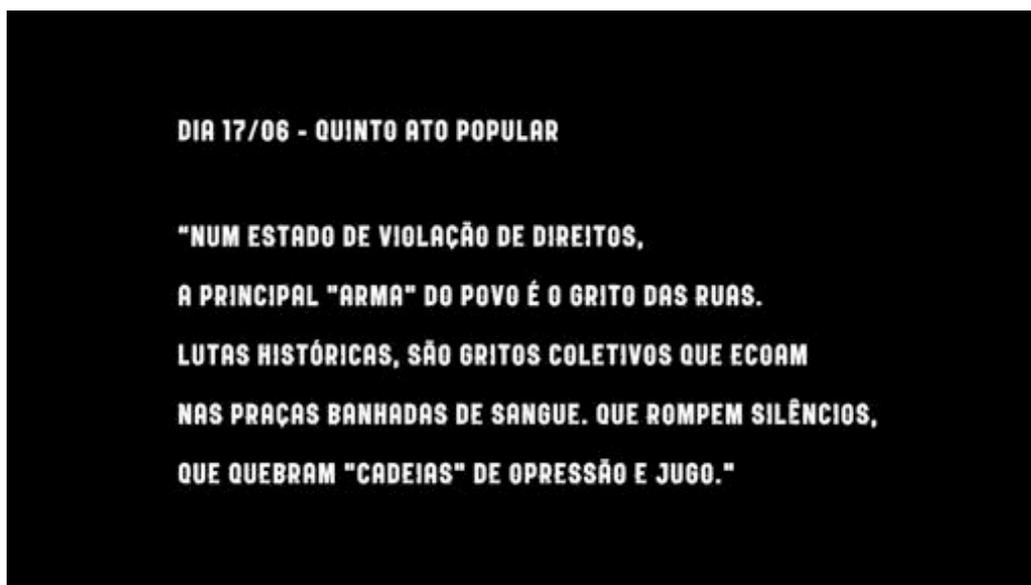
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Covardia na manifestação em Laranjeiras - Rio de Janeiro, 2013. Renan Eiras<disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=nicUhSc92AU>>

Filme 100 mil RJ, 2013. Leonardo Harim, JV Santos, Jefferson Vasconcelos, Wagner Novais, Gustavo Guimarães, Eduardo Santos, Jonas Rosa, Marcelo Scofield, Leo Lima, Thomás Oliveira, Felipe Vianna, Micael Hocherman, Rafael Martinau.<disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-hfnNXbdabQ>>

APÊNDICES

Figura 1.



Cartela ao início de *Filme 100 mil RJ*

Figura 2.



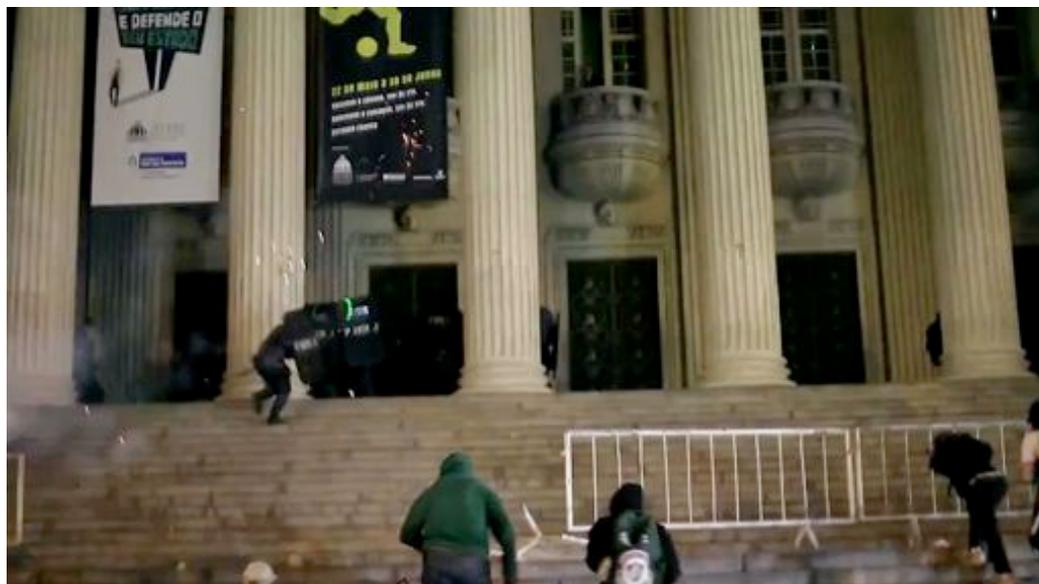
Quadro de *Filme 100 mil RJ* construindo a colcha de retalhos da realidade

Figura 3.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* – manifestação virando a esquina em câmera acelerada

Figura 4.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* - a polícia se esconde na Assembléia Legislativa do Rio

Figura 5.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* – cineasta no meio do caos

Figura 6.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* – policial dispara para o alto

Figura7.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* – cineasta filma de longe, escondido

Figura 8.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* – ferimento de bala letal

Figura 9.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* – cápsulas de bala em plano detalhe

Figura 10.



Quadro de *Filme 100 mil RJ* – cartaz “Saudade da ditadura?”

Figura 11.



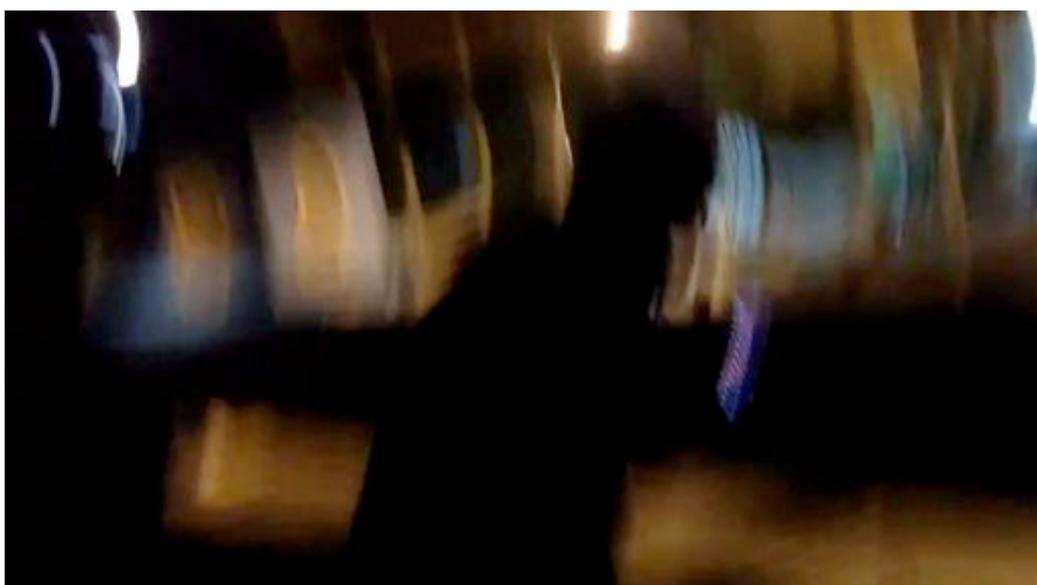
Quadro de *Covardia na manifestação em Laranjeiras – Rio de Janeiro* – plongée da rua

Figura 12.



Quadro de *Covardia na manifestação em Laranjeiras – Rio de Janeiro* – aparecem as caminhonetes da PM, os “monstros”

Figura 13.



Quadro de *Covardia na manifestação em Laranjeiras – Rio de Janeiro* – movimentos de câmera acidentais

Figura 14.



Quadro de *Covardia na manifestação em Laranjeiras – Rio de Janeiro* – explode bomba de gás e se vê um manifestante caído no chão