

Universidade Federal de Juiz De Fora  
Programa de Pós-Graduação em Serviço Social  
Mestrado em Serviço Social

Rafaella Pereira de Lima

**CULTURA, MOVIMENTOS SOCIAIS E LUTAS SOCIAIS: a  
experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual  
da Via Campesina**

Juiz de Fora  
2014

Universidade Federal de Juiz de Fora  
Programa de Pós-graduação em Serviço Social  
Mestrado em Serviço Social

Rafaella Pereira de Lima

**CULTURA, MOVIMENTOS SOCIAIS E LUTAS SOCIAIS: a  
experiência da produção de vídeo popular pela Brigada de Audiovisual  
da Via Campesina**

Dissertação apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Serviço Social  
da Universidade Federal de Juiz de  
Fora como requisito parcial para  
obtenção do grau de Mestre em  
Serviço Social.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cristina Simões Bezerra

Juiz de Fora  
2014

“Creo que el cineasta no es ninguna unidad en sí mismo y que plantearse un cine concientizado tiene su mérito, pero más lo tiene cuando el cineasta como revolucionario se incorpora a una estructura revolucionaria. No creo en el cine revolucionario, creo firmemente en la Revolución. Aquel del Che con el escritor conflictuado viene muy bien al caso: “Comandante”, le dijo el intelectual. “Soy escritor. ¿Qué puedo hacer por la Revolución?”. Che: “Yo soy médico...”

Raymundo Gleyzer, cineasta.

## AGRADECIMENTOS

Essa dissertação jamais poderia ser descolada das questões em que esteve envolvida em todo seu tempo de gestação. Foi um processo demorado, por muitas questões pessoais, mas principalmente pelo “atrevimento” na escolha de um campo no qual, apesar de toda afinidade, tínhamos pouco acúmulo. No entanto, reconhecemos ao final a riqueza desse caminho do conhecimento e do tempo necessário para que os questionamentos ganhassem sentido, ainda que seja só o começo de uma caminhada que certamente não termina aqui.

Como esse é um caminho que não se trilha sozinha, muitas foram as pessoas que direta ou indiretamente fizeram com que esse momento tão importante da minha vida e da minha formação pudesse se concretizar de forma tão especial.

Essa dissertação jamais existiria sem minha orientadora e minha amiga Cristina. Apenas através dela foi possível concretizar esse sonho tão importante de estudar o que faz meu coração vibrar. Ela, que desde a graduação acredita mais em mim do que eu mesma, que é dona das reflexões mais importantes das quais vivenciei e que foi a minha maior força e inspiração para terminar esse trabalho, apensar das inúmeras dificuldades pelas quais a vida nos fez passar. Que essa dissertação seja o fim de uma parceria para o início de tantas outras, afinal, como já combinamos, serei sua orientanda para sempre.

Gostaria de agradecer imensamente ao professores que compuseram a banca, pela disponibilidade e dedicação. Ao Rafael, que vem de tão longe para as conversas mais belas. Sou muito grata pelo seu empenho, pelas valiosas contribuições para esse trabalho e espero que ainda possamos trocar muitas experiências. Agradeço também à Rosângela, que mesmo sem saber, mudou minha vida na qualificação, que me deu asas para juntar minha carga de serviço social e ser feliz fazendo cinema. Ela que é uma educadora brilhante, importantíssima na minha formação e agora, fundamental para essa “nova vida”. É uma honra tê-la na minha banca.

Meu muito obrigada também à Brigada de Audiovisual da Via Campesina, que eu tanto admiro e que muito me ensinou nesse processo, em especial ao Felipe Canova, que desde o início recebeu de braços abertos essa pesquisa e que se empenhou em dar contribuições para sua realização.

Agradeço também:

Aos meus pais que, cada um do seu modo, fez desse sonho uma realidade, que nunca mediram esforços para me ajudar, que me receberam no colo nos momentos em

que tudo parecia difícil demais, que compartilham das minhas conquistas e que hoje, me respeitam naquilo que escolhi viver.

À minha irmã, minha amada, pelas conversas lindas sobre a vida e sobre o significado disso tudo. Pelo carinho mais sincero que posso sentir, por me acalmar, por me fazer acreditar fundamentalmente na beleza da vida, ainda que em sua dureza cotidiana. Como naquele plano que fizemos em um sábado à tarde, essa dissertação vai florescer e logo “vai ser tempo de ver lua e de tirar rosa do pé”.

Ao Rafa, meu melhor amigo, que vivenciou, dia após dia, todos os capítulos dessa empreitada, as dúvidas, as choradeiras, as descobertas, e que sempre vibrou comigo na escolha desse estudo. Obrigada pelas nossas conversas sobre arte, cinema, política e o que faz isso tudo ter sentido para nós.

Aos meus amigos Carol, Dudu e Otávio, por serem responsáveis pelos meus primeiros (e importantes) passos no cinema e por continuarem me alegrando com nossos encontros semanais, que são os mais lindos do mundo.

Aos meus amigos do Serviço Social, do Diretório Acadêmico Padre Jaime Snoeck e da vida. À Isabela e a Maiara pela amizade linda que construímos na faculdade e pelos ensinamentos da militância. À descoberta bonita dos últimos tempos, Wanessa, que se empenhou para me ajudar a concluir esse trabalho. À Naiara, minha amiga-irmã, pelo tempo que passamos juntas e ao Guto, um amigo que tanto gosto e que sempre se empolgou com essa pesquisa. Enfim, a todos àqueles que são parte de mim e que me ajudam a crescer.

## RESUMO

A presente dissertação tem como proposta reconhecer a possibilidade de construção efetiva de uma cultura e, conseqüentemente, de uma arte que seja formulada a partir de uma perspectiva nacional-popular, nos termos da concepção gramsciana. Para tanto, escolhemos conhecer e analisar a experiência de produção de Vídeo Popular pela Brigada de Audiovisual da Via Campesina, buscando delimitar a importância dessa produção para o processo de formação política e, conseqüentemente, para as lutas sociais pautadas pelos movimentos sociais que a compõem. Este estudo se configura, portanto, como uma aproximação acerca da relação entre as manifestações artísticas e intelectuais e o processo de formação da consciência de classe, em que nos desafiamos a compreender de que forma a arte pode ser parte da construção de um novo projeto de sociedade na medida em que tem força potencial para desvendar as contradições presentes nesta em que vivemos. É um trabalho, num primeiro momento, de natureza teórica, na medida em que utilizamos referenciais marxistas para compreender a cultura e a arte na sociedade capitalista; assim como nos dedicamos às categorias gramscianas que são parte de nosso instrumento analítico e também à construção acerca do pensamento social e principalmente da formação cultural brasileira. É também perpassado por um aporte investigativo, na medida em que, para chegar ao estudo mais sistemático da produção na contemporaneidade, percorremos um caminho que abarca as experiências mundiais de um cinema que esteve vinculado às lutas sociais e ainda a construção dessa aproximação na realidade brasileira. O que nos encaminha para uma reflexão crítica acerca da produção de vídeo popular pela Brigada da Via Campesina, em que buscamos traçar algumas considerações no que diz respeito ao campo de criação, à linguagem e aos aspectos técnicos a fim de identificar o que há de mais característico nessas produções, capaz de contribuir para a construção de uma estética e narrativa próprias, assim como a vinculação desses elementos artísticos com a formação da consciência.

Palavras-chave: cultura, vídeo popular, via campesina.

## ABSTRACT

This dissertation is proposed to recognize the possibility of an effective building of a culture and therefore an art that is formulated from a national-popular perspective in terms of gramscian concepts. To do this we chose to understand and analyze the experience of producing Popular Video by Audiovisual Brigade of Via Campesina, seeking to define the importance of this production to the process of policy formation and hence for social struggles guided by social movements that compose it. This study sets, therefore, as an approximation of the relationship between artistic and intellectual manifestations and the process of formation of class consciousness, where we challenge ourselves to understand how art can be part of building a new society project in that it has the potential power to unravel the contradictions present in this in which we live. It's a job, at first, of a theoretical nature, in that we use Marxists benchmarks to understand the culture and art in capitalist society, even as we devote ourselves to the gramscian categories that are part of our analytical tool and also about the construction of social thought and mainly of cultural formation of Brazil. It is also permeated by an investigative contribution, in that, to get to the systematic study of production in contemporary times, we traverse a path that embraces the worldwide experience of a cinema that was linked to social struggles and the construction of such approximation in the Brazilian reality. What leads us to critical reflection about the production of the popular video by Brigade Via Campesina, we seek to draw some considerations with regard to the field of creation, language and technical aspects in order to identify what is the most characteristic of these productions that will contribute to building an aesthetic and narrative own, as well as linking these artistic elements with the formation of conscience.

Keywords : culture, popular video, via campesina.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO 1: CULTURA, ARTE E CINEMA NO INTERIOR DA PERSPECTIVA MARXIANA</b>	
1.1 A contribuição da tradição marxista para o debate acerca da cultura e da arte.....	19
1.2 O pensamento de Gramsci e os desafios de uma perspectiva nacional-popular.....	47
1.3 Quando os trabalhadores tomam os cinemas nas mãos: experiências mundiais da relação entre cinema e lutas sociais .....	66
<b>CAPÍTULO 2: A FORMAÇÃO SOCIO-CULTURAL BRASILEIRA E AS ESPECIFICIDADES DAS EXPERIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS</b>	
2.1. Apontamentos sobre a formação social e cultural brasileira: delimitações histórico-conceituais.....	81
2.2. O cinema na realidade brasileira e sua dimensão política: encontros e desencontros com as lutas sociais e com o nacional-popular.....	104
<b>CAPÍTULO 3: A PRODUÇÃO DO VÍDEO POPULAR E OS DESAFIOS DOS MOVIMENTOS SOCIAIS: UMA ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA DA BRIGADA DE AUDIOVISUAL DA VIA CAMPESINA</b>	
3.1. Fundamentos sócio-históricos da produção de Vídeo Popular pelos movimentos sociais no Brasil.....	137
3.2. A produção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina: vídeo popular e transformação social.....	153
3.3. Movimentos Sociais, vídeo popular e lutas sociais: perspectivas e potencialidades desta relação.....	176
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>189</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>193</b>



## INTRODUÇÃO

A escolha pelo campo de estudo desta dissertação é resultado de um conjunto de fatores, em que estão presentes a formação em Serviço Social, assim como a recente aproximação com o cinema e mais especificamente com o vídeo popular. Portanto, tal análise representa, para nós, uma continuidade e também um aprofundamento, tanto da primeira apropriação do amplo campo da cultura, a partir da disciplina “Subjetividade e Cultura”, quanto com o estudo realizado no Trabalho de Conclusão de Curso da graduação, denominado “Cultura e Pós-modernidade: Aproximações Teóricas Acerca da Dicotomia entre Cultura e Classes Sociais na Perspectiva Pós-moderna”, que possibilitaram um entendimento da concepção de cultura à luz da perspectiva marxista, assim como o reconhecimento das diversas contradições que perpassam esse tema. No momento em questão, foi possível reconhecer ainda mais a validade do estudo da cultura a partir da convicção de ser este um elemento de fundamental importância para a compreensão da dinâmica da sociedade em que vivemos e para a construção de um projeto societário emancipatório.

Nesta perspectiva, quando nos questionamos sobre a validade de tal estudo, reconhecemos, desde o início, que o Serviço Social nos garante elementos fundamentais para pensar a constituição da totalidade da vida social no interior da sociedade capitalista e as relações sociais que se instauram, assim como as lutas que são travadas nessa sociedade, de forma que, com essa bagagem, conseguimos avançar e pensar também o papel da cultura para os movimentos sociais. Reconhecemos assim, que um estudo dedicado a compreender a cultura no seio das lutas sociais através da produção do vídeo popular só foi possível se realizar nos moldes que acreditamos, ou seja, através de uma perspectiva crítica, marxista, contra-hegemônica, na medida em que esteve situado nessa Faculdade, que apesar de toda conjuntura desfavorável, ainda se coloca na contramão do projeto de universidade que vemos ser implantado e se afirma como um lugar de resistência de um projeto efetivamente crítico, seja através da sua proposta curricular ou, especialmente através do vínculo e da abertura que mantém com os movimentos sociais, principalmente com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Desde o ano de 1999 o MST, através do Setor de Formação e da Escola Nacional Florestan Fernandes, mantém a parceria entre a UFJF e a ENFF. Por ocasião da passagem pela cidade de Juiz de Fora da Marcha Popular pelo Brasil, lideranças dos movimentos propuseram à Universidade a efetivação de parcerias com os movimentos sociais para a realização de cursos destinados à população do meio rural. A coordenação dos trabalhos da parceria ficou, desde então, sob a responsabilidade da Faculdade de Serviço Social, por esta já ter uma trajetória de assessoria aos movimentos sociais da cidade e da região. A primeira concretização desta parceria foi o curso de extensão “Realidade

Entretanto, para além do estudo acadêmico e em conjunto com ele, há um interesse enorme pelo campo da cultura e das artes, através de estudos e práticas recentes na área de fotografia e cinema, mas de forma latente, por toda a vida. Dessa forma, a escolha pelo estudo da produção audiovisual é intrinsecamente ligada a essa aproximação, além de ser justificada também pela importância que enxergamos em compreender a produção audiovisual através e junto às lutas sociais.

Muitas foram as reflexões possíveis nesse caminho, em que foram geradas inquietações acerca do potencial da cultura, da reverberação da arte, e principalmente, da sua força de transformação. Qual o interesse de se pensar a cultura hoje? Que lugar ocupa a arte na vida da classe trabalhadora? Como ela poderia ser parte das reflexões do dia-a-dia, de forma a ser importante elemento para a ampliação da “visão de mundo”, inserida no processo de construção de uma nova forma de enxergar sua própria realidade? Como a arte, libertária e comprometida com a transformação da realidade, poderia estar inserida e fazer sentido na vida da classe trabalhadora? Estas são questões que, de uma forma direta ou não, nos encaminharam até a escolha desse objeto de estudo. No entanto, nos limites deste trabalho, estas são apenas questões norteadoras, uma vez que não tivemos a pretensão de esgotá-las.

Através dos primeiros questionamentos e das experiências vividas nesse campo, nos foi possível afirmar a cultura como um campo de disputa e arte enquanto uma força crítica capaz da elaboração de novas conexões com a realidade, especialmente em meio às lutas e através de uma perspectiva contra-hegemônica. No entanto, ao iniciar a pesquisa, não imaginávamos a amplitude do que nos propusemos a estudar, pois, ao mesmo tempo em que a pesquisa se mostrava desafiadoramente interessante, ela acompanhava não só algumas mudanças pessoais e profissionais, como também as mudanças na forma de conceber o trabalho que vínhamos realizando. Desde o início, foi preciso ter clareza de que este trabalho está situado no campo das Ciências Sociais, portanto, ainda que com uma aproximação relevante para o que propusemos, não é um trabalho específico sobre o cinema e a produção do vídeo popular. Essa clareza nos

---

Brasileira Para Jovens do Meio Rural”. No ano de 2001, a Escola Nacional Florestan Fernandes expôs à UFJF a proposta de um curso de extensão, mais uma vez com o objetivo de problematizar a realidade brasileira. Firmou-se então a segunda parceria entre o MST/ENFF e a UFJF/FSS, “A Realidade Brasileira a partir dos Grandes Pensadores Brasileiros”. No ano de 2003, a partir de demandas trazidas por alunos do Curso Realidade Brasileira, deu-se origem a elaboração do “Curso de Especialização em Estudos Latino Americano” (CEELA). Iniciado em junho de 2003 e em vigência até os dias atuais, o CEELA nasce da necessidade de dar continuidade ao processo de formação de educadores populares e dirigentes de diferentes movimentos sociais urbanos e rurais, contando com a participação de alunos originários de diferentes regiões do Brasil, e de países da América Latina.

ajudou a entender os limites de nossa apreensão e delimitar melhor o objeto de estudos. Considerando que,

O cinema é um instrumento de análise e de luta contra uma sociedade e uma cultura inaceitáveis, é uma procura de caminhos sociais, políticos, culturais e estéticos novos, uma invenção de formas de linguagem que se possam descobrir e expressar esses caminhos. Isso, senão de fato, pelo menos nas suas intenções, na sua razão de ser. (A Gazeta, Cinema, 26/06/1968 in Bernardet, 2009, p.140)

Dedicamo-nos, portanto, nessa dissertação, a um conhecimento que diz respeito a apropriação do cinema pelos movimentos sociais, assim como ao redimensionamento do significado dessa linguagem. Já alertava Jean-Claude Bernardet dizendo que “para que o povo esteja presente nas telas, não basta que ele exista: é necessário que alguém faça os filmes”. E como pudemos observar, em diferentes momentos da história do cinema mundial, foi recorrente a tentativa de se “colocar o povo nas telas” e isso foi feito por muitos dos cineastas intelectuais que serviram de porta-vozes desses. Assim, é a partir desse conhecimento que agora nossa escolha é pela produção que parte, não do outro em relação ao povo, mas dele mesmo e de sua própria vida.

Após a banca de qualificação e os diversos questionamentos que envolviam o caminho pelo qual resolvemos percorrer, conseguimos fazer algumas delimitações. Naquele momento, nos interessava compreender diversos grupos e coletivos produtores de vídeo popular em termos de temática mais recorrente, formas de abordagem e seus questionamentos e preocupações, assim como o lugar ou o diálogo do vídeo na luta dos movimentos sociais, quando essas relações eram estabelecidas com os mesmos. Percebemos que, seguindo o caminho anteriormente traçado de estudar vários coletivos produtores de vídeo popular de naturezas distintas (Coletivo de Vídeo Popular, Felco - Festival Latinoamericano de La Clase Obrera - , o Coletivo de Comunicadores Populares e também a Brigada de Audiovisual da Via Campesina), estaríamos trabalhando com uma diversidade muito grande de produções e perspectivas, o que poderia nos levar a realizar uma análise demasiadamente superficial, de forma que alcançaríamos o resultado de um “panorama geral”, em que seria mais difícil abarcar o debate que hoje nos colocamos.

Diante dessa problemática, entendemos que, para o nosso objetivo de compreender a produção artística vinculada às lutas sociais, o melhor caminho a adotar seria optar por uma produção e principalmente uma concepção condizente com esse

objetivo de antemão. Além disso, ponderamos, no decorrer na pesquisa, o quanto valia compreender não somente os filmes como resultado mas, fundamentalmente, a natureza dessas produções como processo, seja o de formação de uma perspectiva de produção ou através da formulação das próprias concepções que envolvem o campo das artes e do cinema de uma maneira ampla. Sendo assim, a escolha foi por delimitar e analisar, a partir de uma perspectiva crítica, a atuação, o trabalho e o significado da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, assim como pensar o lugar dessa produção na construção de uma perspectiva nacional-popular em Gramsci. Dessa forma, a mudança aconteceu não somente na delimitação do coletivo estudado, ela se refletiu também nos objetivos e nos aspectos abarcados na pesquisa, mudando seu foco e conteúdo.

A Brigada nasce dentro de importantes organizações da classe trabalhadora que compõe Via Campesina e os movimentos sociais brasileiros, o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), o Movimento dos Pequenos Agricultores (MPA), o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) e o Movimento de Mulheres Camponesas (MMC) e, somente em nível nacional, a Comissão Pastoral da Terra (CPT) e a Federação dos Estudantes de Agronomia do Brasil (FEAB). O próprio nome já diz muito de sua proposta, que é a busca pela consolidação de uma via alternativa para a agricultura, contrária ao modelo capitalista dominante. Ressaltamos, portanto, sua importância nas lutas travadas nesse país, do mesmo modo, a importância de sua produção audiovisual, de sua proposta cultural e aproximação com a linguagem do cinema. Assim, pensar como vem sendo construída uma perspectiva nacional-popular por uma brigada que se organiza no seio dos mais importantes movimentos camponeses desse país, com destaque para o MST, é fundamental, pela sua amplitude e por compreender que essa produção é calcada em uma perspectiva artística vinculada a uma perspectiva revolucionária e tem, desde seu início, uma prática de pensar a si próprio, a fim de garantir uma coerência na sua concepção e atuação condizentes com sua prática política e com o projeto de sociedade que defendem.

Nossa aproximação com a Brigada da Via Campesina se deu através do Movimento de Vídeo Popular e, num primeiro momento, através do filme Videolência<sup>2</sup>, quando foi possível ter a clareza de que a brigada tem delimitado o objetivo de fazer da produção artística um elemento constitutivo do processo maior de construção de suas lutas.

---

<sup>2</sup> Núcleo de Comunicação Alternativa, Documentário, 58 min, 2009.

Como uma primeira forma de delimitação da pesquisa, percebemos nesse campo que são utilizados diferentes termos para definir o audiovisual ligado às lutas sociais e, por diversas vezes, tivemos dificuldade de lidar com eles: vídeo popular, videoativismo, cinema militante, cinema de quebrada, cinema de periferia. Esses são nomes que variam de momentos históricos, uns mais recentes que outros e também na natureza dessa produção. A Brigada de Audiovisual se autodenomina produtora de vídeo popular, portanto é dessa forma que nos referimos a sua produção.

Percebemos também que o estudo do vídeo popular nos encaminhava para o estudo do documentário e que eles têm um vínculo histórico com os movimentos sociais. A partir desse conhecimento e do acesso a esses elementos, interessou-nos muito, ainda que brevemente, tratar do campo no documentário brasileiro em momentos diversos da história, principalmente aquele em que o documentarismo político ganhou força e depois sofreu mudanças com a incorporação de novas tecnologias e o surgimento de um novo ciclo, que hoje, mais uma vez, se reinventa, através da apropriação pelos movimentos populares. No decorrer do trabalho, recorreremos a alguns filmes que mostram direta ou indiretamente a luta pela terra, das primeiras aparições do tema no Brasil, passando pela apropriação feita pelos movimentos do campo e chegando até os trabalhos atuais. No entanto, não nos foi possível abarcar e aprofundar os elementos que perpassam a luta pela terra, pois, essa foi uma forma de tratar, ainda que de maneira muito breve, o contexto do campo nos filmes e um pouco dessa mudança através da produção atual de vídeo popular.

Como parte da nossa opção metodológica, a fim de pensar os principais valores, direcionamentos e as questões próprias desse amplo movimento de vídeo popular e da Brigada de Audiovisual, utilizamos como instrumentos de pesquisa bibliográfica as revistas<sup>3</sup> publicadas pelo Coletivo de Vídeo Popular, e também uma publicação da própria Brigada chamada “Lutar Sempre! Estudos Sobre audiovisual e a construção da realidade”, assim como uma entrevista com os membros da brigada estudada, que aconteceu de forma coletiva na sede da organização em São Paulo. Esse foi o momento diálogo onde colocamos as diversas questões que perpassavam a pesquisa e pudemos conhecer sobre o processo de formação da Brigada de Audiovisual, suas principais frentes de atuação e atividades, assim como seu vínculo com o Movimento de Vídeo

---

<sup>3</sup>O Coletivo de Vídeo Popular organiza desde 2008 a impressão da Revista do Vídeo Popular, um espaço de reflexão e divulgação do vídeo popular: em sua realização, formação, exibição e distribuição, dando visibilidade aos trabalhos de grupos independentes nessa área e fomentando e sistematizando os debates sobre a linguagem do vídeo. Já foram editadas cinco revistas e estas estão disponíveis na página: <http://videopopular.wordpress.com/revista/>.

Popular, dentre outras tantas questões que se estenderam para o contato constante com a Brigada através de e-mail no decorrer do trabalho. Essa foi uma forma encontrada para dar sentido, no caminho que buscamos construir, à análise da produção em si, quando assistimos aos filmes produzidos e buscamos traçar apontamentos de análise. Este processo não se pretende de maneira definitiva, e sim como uma análise que, para além de dizer se o filme é bom ou ruim, busca propor uma forma de leitura desses calcada no nosso acúmulo teórico anterior.

De acordo com tal proposta, escolhemos organizar o trabalho de forma que, no primeiro capítulo, iniciamos tratando, numa perspectiva teórico metodológica, os elementos que nos dão significado para a problematização de nosso objeto específico. Assim, nos dedicamos a pensar a cultura nesse meio e construímos a análise da concepção de arte no marxismo. Esse momento se faz importante por ter a capacidade de delimitar de qual arte estamos falando e, no que se refere ao cinema, é uma busca por compreender e delimitar uma arte com propostas críticas revolucionárias, tratando brevemente dessa arte e de suas particularidades. Ao estudar e aprofundar o estudo da cultura e da arte a partir da perspectiva marxista, garantimos a base para uma análise posterior, ganhando autonomia para dizer de que cultura estamos falando, sob qual perspectiva e também de alguns preceitos sobre a arte e sua relação com a vida na sociedade.

No momento de análise dos filmes e de apontamentos da Brigada, recuperamos, nesse estudo sobre as artes, primeiramente uma forma de olhar para o real e também quais os questionamentos históricos colocados a esse campo, como a questão de sua autonomia e também o fechamento das possibilidades de criação a partir do vínculo político. Tratando da arte no campo marxista, é preciso ter clareza de quais elementos esse olhar nos garante, de que forma compreendemos a produção que aqui estudamos no conjunto da sociedade e ainda mais, tornou-se fundamental compreender, nesse momento da pesquisa, como se comporta a arte na sociedade capitalista, pois é nela que atuamos, é ela que estudamos e é nesse campo contraditório que se situa a produção que aqui estudamos. Durante o processo, as determinações para as primeiras propostas de estudos foram sendo mais bem construídas, sobretudo no que se refere à relação entre arte e a política. Assim, o estudo sobre a cultura e a arte na perspectiva marxista e, ainda mais, a especificidade do cinema como uma prática artística foram fundamentais para as análises que nos propusemos a fazer posteriormente, em que nos dedicamos a alguns dos

vínculos e experiências históricas dessa apropriação de uma perspectiva crítica para a arte cinematográfica.

É partindo desse primeiro momento que nos dedicamos aos estudos gramscianos, por reconhecer nesse aporte teórico uma gama de elementos fundamentais para nossa análise: de uma maneira geral, a respeito da cultura e de sua concepção, assim como, de maneira muito específica, a concepção e características fundamentais dos intelectuais e, de modo mais especial, através da construção da categoria de nacional-popular. Esta é uma concepção muito cara a nós e alcançou uma centralidade grande nesse processo, na medida em que nos propusemos a pensar o vídeo popular e também o cinema através dessa categoria, de maneira que buscamos construir um diálogo entre essa concepção e as possibilidades de elaboração de uma perspectiva nacional-popular, ou seja, situando-a, em diferentes momentos da história. Esse estudo do pensamento gramsciano se tornou fundamental também para pensarmos a realidade brasileira a partir do conhecimento de sua formação cultural, assim como o vínculo que se estabeleceu no país, entre essa realidade e o cinema.

Ainda no primeiro capítulo nos dedicamos brevemente a problematizar, a partir de análises elaboradas por Benjamin, a questão da perda de “aura” da arte na sociedade capitalista, uma vez que, no que se refere ao cinema, este elemento tem uma significação fundamental. Condizente com a industrialização, o cinema é uma arte que tem o suporte tecnológico como elemento central e, sendo assim, seguindo a lógica, só produz quem detém os meios de produção. Nesse sentido, se trava, em última instância, uma luta de classes.

Dessa forma, nos referenciamos na apropriação do cinema pelos movimentos sociais em luta, já no início do século XX, através da produção de grupos como o Cinema do Povo, na França e outros que, de formas distintas, através de movimentos políticos mais amplos, em momentos de revolução, como na URSS e em Cuba, ou no contexto do pós-guerra como o Grupo Dziga Vertov e o Medvedkin. Tratamos de forma sucinta de alguns desses momentos, como um caminho para delimitar um pouco as referências que têm hoje os grupos produtores e também levantar algumas questões que norteavam essas produções e que não deixam de ser atuais, como a questão entre a relação política e a criação de uma obra artística e a questão da produção coletiva e o papel do autor.

No decorrer de todo o processo de investigação sobre o tema, foi se abrindo um campo completamente desconhecido, autores nunca estudados, e como já previsto, a

pesquisa nos encaminhou, de modo particular, para compreender a formação cultural do Brasil e, de modo especial, o lugar ocupado pelo cinema no país e a relação que este conseguiu estabelecer com a possibilidade de construção de parâmetros nacional-populares na cultura brasileira. Portanto, no segundo capítulo, nossos estudos nos encaminham para pensar o Brasil, tanto no seu processo de formação social e cultural como no que se refere especificamente à produção de cinema. O estudo da formação cultural brasileira nos deu bases para compreender as contradições presentes nas relações de classe que historicamente de instauraram aqui, assim como a dependência cultural. Foi quando nos deparamos, no momento da qualificação e também posteriormente, com o desafio de problematizar o vínculo histórico, estético e político do cinema de uma maneira geral com a produção atual de vídeo popular.

Os questionamentos que nos norteavam eram: “é o cinema um caminho para vídeo popular?”, “devemos buscar no cinema as referências para o vídeo popular?”. Essas foram questões que nos acompanharam por muito tempo na tentativa de construir um caminho possível nessa relação do cinema de um modo amplo e historicamente consolidado com as particularidades que envolvem o vídeo popular. Optamos por buscar no cinema, tanto em âmbito mundial quando no caso específico brasileiro, as referências no que diz respeito principalmente ao vínculo dos intelectuais cineastas e as lutas sociais, assim como, de maneira muito especial, o vínculo dessas produções com uma perspectiva nacional-popular. Assim, nossa delimitação do tema foi construída pelo que Gramsci denomina como a “relação entre os intelectuais e o povo”, elemento central para se pensar a perspectiva nacional-popular. Neste sentido, no segundo capítulo, partimos da análise mais ampla, buscando compreender essa relação e seus limites no interior da sociedade capitalista até o momento mais específico, problematizando como se deu ou ainda se dá essa relação na cultura brasileira.

O terceiro capítulo é onde procuramos nos deter mais na produção da Brigada de Audiovisual. Para tanto, procuramos primeiramente traçar um breve histórico e delimitar o que estamos chamamos de vídeo popular. Consideramos uma aproximação ainda incipiente, tendo em vista toda a dificuldade de encontrar produções sobre o assunto, sistematizações ou reflexões, principalmente no que tange a produção contemporânea. No entanto, nossa intenção foi mesmo fazer um reconhecimento do processo histórico de formação, da criação e trabalho da Associação Brasileira de Vídeo Popular, do seu significado nos anos 80 e 90, do qual muito aprendizado foi acumulado e se expressa nas produções atuais, nesse processo de retomada do vídeo popular. Entendemos este como



um momento muito importante, onde encontramos as bases para pensar, política e esteticamente o significado da produção, da atuação e dos próprios filmes da Brigada a qual no dedicamos.

É nesse sentido que partimos para compreender o processo de aproximação da Via Campesina e do MST com o cinema, contando como se deu essa apropriação e qual o caminho que se estabeleceu para a criação da Brigada de Audiovisual. Foi onde pudemos perceber que a criação da Brigada é intimamente ligada a um aprofundamento do questionamento e de estudo do MST, através do Setor de Cultura. Portanto, ainda que estivesse situada no interior das questões próprias da articulação da cultura no MST, ela surge como uma organização da Via Campesina, visto que, desde seu início, se reconhecia como um importante articulador do audiovisual dos movimentos que compõe a Via Campesina.

Após esse momento de compreender as bases da produção da brigada, tentamos fazer uma leitura mais sistemática de alguns de seus filmes. Entre eles, o “Lutar sempre”, que é o primeiro filme produzido e que, na verdade, acompanhou a própria formação da brigada. Foi através dele, e do seu significado como uma primeira experiência prática, que muito se construiu a respeito do modo de produção coletivo, assim como de questões fundamentais sobre as formas estéticas. Como tratamos no corpo do trabalho, entendemos esse como um “filme processo”. Outra escolha foi pelo “Nem Um Minuto de Silêncio”, por entendermos que ele é significativo na medida em que tem uma perspectiva de denúncia e a responsabilidade para a luta contra o agronegócio. Através do filme e de um confronto em particular, alcança-se a luta dos trabalhadores, na medida em que expressa suas perspectivas e suas bandeiras de luta, sendo esse, um filme em que vemos a história sendo contada a partir de um novo ponto de vista. E também, o “Sem Terrinha em Movimento”, que ainda que tenha outra forma narrativa e uma outra proposta, se faz importante na medida que é uma forma de apresentar, de maneira crítica, a forma organizativa do MST no que diz respeito às suas crianças.

Nesse processo de análise, tentamos não nos deter principalmente nos aspectos técnicos, mas especialmente no significado desta produção para os momentos de luta de que fazem parte. Assim, nos propusemos a pensar, a partir de nosso objetivo inicial, qual o significado desses filmes para a construção dos processos de luta destes movimentos sociais, especificamente. Nesse sentido, foi inevitável pensar quais as delimitações e especificações de uma arte que se coloca “a serviço”, assim como as diversas questões

que envolvem essa produção, em que estão em pauta elementos como o questionamento da linguagem juntamente com a temática trabalhada, um entendimento de mudança na totalidade do processo artístico, o que engloba a forma, o método, o conteúdo e o objetivo.

Reconhecemos que enfrentamos alguns desafios no sentido de ser esta uma primeira aproximação com o tema e com o fato de que a produção existente ainda é muito pouca. Mas, enxergamos que esse é um trabalho em que conseguimos alcançar muitas das questões que nos colocamos, e esperamos que o mesmo tenha contribuído para as construções acerca do vídeo popular, seja pela própria brigada como para demais estudiosos do tema.

## **CAPÍTULO 1 - CULTURA, ARTE E CINEMA NO INTERIOR DA PERSPECTIVA MARXIANA**

### **1.1 A contribuição da tradição marxista para o debate acerca da cultura e da arte**

Definir cultura não é uma tarefa simples. Se considerarmos a origem do termo, podemos perceber que o mesmo surge do latim *colere*, que significava cultivar e que nasce, portanto, ligado ao cultivo da natureza através do trabalho. Na língua francesa, se chamou *couture* e, na língua inglesa, é incorporado, por volta do século XV, o termo *culture*. Em todas as línguas, entretanto, este desenvolvimento histórico foi marcado por contradições e enfrentamentos ideológicos. Para Willians (2007), que investigou sua complexa história, o fato de ser esta umas das palavras mais difíceis de se definir se

deve principalmente ao fato de que, além de ter este desenvolvimento histórico diferente em diversas línguas europeias, esta passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em disciplinas intelectuais diversas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis. Cultura como um modo de vida, cultura política, cultura do milho, cultura de bactérias, cultura como as artes... são muitas as apropriações e usos distintos do termo que, em cada área de uso, responde a uma dimensão de toda a complexidade construída historicamente.

Portanto, ainda que haja um recorte em suas diferentes dimensões, o significado de cultura deve ser necessariamente envolto sempre em uma perspectiva intrínseca de totalidade. É com esse entendimento, a partir de uma análise histórica, que Willians (1979) reconhece que o termo não incorpora apenas as questões, mas também as contradições através das quais se desenvolveu, o que nos permite visualizar que a análise da cultura é intrínseca ao reconhecimento da forma de organização da vida material em determinado momento histórico.

Neste caminho de análise, podemos ponderar que, até o século XVIII, cultura denotava, portanto, um processo objetivo, material e estava sempre associada ao “cuidado de alguma coisa”. Willians explica que “cultura era um substantivo que se referia a um processo: o cuidado com algo, basicamente com as colheitas e com os animais” (2007, p.117). O termo era, até então, próprio das Ciências Naturais e estava diretamente relacionado ao cultivo, ao cuidado, tratamento. É nesse mesmo sentido que Eagleton diz que o conceito de cultura, desde sua origem, é derivado do conceito de natureza, ou seja, significa o “cultivo do que cresce naturalmente” (2005, p. 9). Segundo ele, a cultura agora concebida como uma entidade, era considerada na relação com a natureza como atividade. É nesse sentido, de regulação e crescimento relacionados a agricultura, que o conceito de cultura é acompanhado de uma recusa, desde o princípio, de algo que é determinado organicamente ou desenvolvido autonomamente pelo espírito, ou seja, este entendimento é uma recusa tanto do naturalismo como do idealismo. A cultura, nessa perspectiva, “não é algo dado nem puramente imaginado”, conforme afirma Eagleton (2005). Por isso, segundo o autor, devemos nos atentar para o fato de que “existe algo estranhamente necessário acerca da superabundância gratuita que denominamos cultura. Se a natureza é sempre de alguma forma cultural, então as culturas são construídas com base no incessante tráfego com a natureza que chamamos de trabalho”. (2005, p.14)

Portanto, é possível perceber que, desde o seu uso nas Ciências da Natureza, cultura tem uma ideia de processo, ou seja, o cultivo de alimentos ou de animais, que possibilita transformar o que é naturalmente dado em algo diferente e melhor do que o inicial. A cultura é, portanto, desde o seu surgimento e em todos os sentidos (ou dimensões) que adquire, uma especificidade do trabalho humano, é algo próprio do homem que através de seu trabalho e das relações sociais que historicamente constrói, se distingue dos outros animais.

Podemos afirmar, desde já, a intrínseca relação entre cultura e trabalho, a partir de uma perspectiva marxista de análise. Nesse sentido, o processo de humanização advém da própria atividade humana, pois foi através do trabalho, num primeiro momento, que a humanidade se constituiu enquanto tal. Foi através do trabalho que os homens produziram objetivações materiais concomitantemente com a sua autoprodução. Ao dizer que os indivíduos são socialmente produzidos e que o trabalho é fundante do ser social, estamos nos referindo à capacidade de o homem imprimir uma vontade, uma intenção, na sua relação com a natureza e, nessa relação, o homem transforma a natureza através do trabalho e é transformado pelo mesmo em seu processo de socialização. Então, na percepção lukacsiana, a partir do que afirma Antunes (2000), o homem dá o primeiro salto qualitativo em direção a sua transformação em um ser social.

Lukács, em texto apresentado na introdução à coletânea “Cultura, Arte e Literatura”, afirma que:

A ideia central do marxismo, no que se refere à evolução histórica, é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através do seu próprio trabalho. A função criadora do sujeito se manifesta, por conseguinte, no fato de que o homem se cria a si mesmo, se transforma ele mesmo em homem, por intermédio do seu trabalho, cujas características, possibilidades, grau de desenvolvimento, etc., são certamente, determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais. Este modo de conceber a evolução histórica está presente em toda visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista. (2010, p.14)

Segundo o autor, o trabalho é então a protoforma do ser social, a posição teleológica primária do homem, por ser este o primeiro momento em que ele se coloca enquanto tal. Já a relação do homem com outros homens e destes com a divisão do trabalho constitui uma série de outras determinações que podemos situar como posições

teleológicas secundárias. Por isso, Antunes (2000), elaborando a partir da fundamentação de Lukacs, diz que o trabalho se constitui enquanto categoria intermediária que possibilita o salto ontológico das formas pré-humanas para o ser social e enfatiza que, embora o surgimento de uma sociabilidade, a primeira divisão do trabalho e a linguagem sejam simultâneos ao trabalho, eles encontram sua origem a partir do próprio ato laborativo.

Nesse sentido, Lukács define duas posições do homem em relação ao trabalho. Segundo o autor, há uma práxis laborativa, que é o próprio trabalho, e uma práxis interativa, que é a relação construída a partir do trabalho, sendo que “o fundamento das posições teleológicas intersubjetivas tem como finalidade a ação entre os seres sociais” (Antunes, 2000, p.139). Podemos então compreender que a práxis envolve o trabalho, que, na verdade, é o seu ponto ontológico, mas também muito mais que ele, ou seja, todas as demais objetivações humanas. Na práxis constitutiva do ser social, há dois movimentos, o controle e a exploração da natureza e a relação e ação dos homens. Netto e Braz definem, com outras palavras, o sentido dessa interação.

A categoria da práxis permite apreender a riqueza do ser social desenvolvido: verifica-se, na e pela práxis, como, para além das suas objetivações primárias, constituídas pelo trabalho, o ser social se projeta e se realiza nas objetivações materiais e ideais da ciência, da filosofia, da arte, construindo um mundo de produtos, obras e valores – um mundo social, humano enfim, em que a espécie humana se converte inteiramente em gênero humano. Na sua amplitude, a categoria de práxis revela o homem como ser criativo e autoprodutivo: ser da práxis, o homem é produto e criação da sua auto-atividade, ele é o que (se) fez e (se) faz. (2007, p. 44)

Podemos afirmar que aquilo que Lukács chama de salto humanizador é a capacidade de o homem ir além da consciência epifenomênica através do seu trabalho, ou seja, de uma determinação puramente biológica. Pois, segundo ele, por meio do trabalho e da contínua realização de necessidades, da busca da produção e reprodução da vida societal, a consciência do ser social deixa de ser epifenômeno, como a consciência animal que, no limite, permanece no universo da reprodução biológica. Assim, “no seu processo de amadurecimento, e conforme as condições sociais que lhes são oferecidas, cada homem vai se apropriando das objetivações existentes na sua sociedade; nessa apropriação reside o processo de construção da subjetividade” (Netto e Braz, 2007, p. 47). Ou seja, quanto mais rica em suas objetivações é uma sociedade, maiores são as exigências para a sociabilização dos seus membros. Pois, “o trabalho tem portanto, quer

na sua gênese, quer em seu desenvolvimento, em seu ir-sendo e em seu vir-a-ser, uma intenção ontologicamente voltada para o processo de humanização do homem em seu sentido amplo” (Antunes, 2000, p.142). Entretanto, há de se considerar que a humanização não é homogênea, pois o desenvolvimento do ser social jamais se expressou como o igual desenvolvimento da humanização de todos os homens. Diante disso, a fim de não cairmos na naturalização das relações sociais, é importante situar que a riqueza subjetiva de cada homem resulta da riqueza das objetivações de que ele pode se apropriar. Pois,

Dizer que uma vida cheia de sentido encontra na esfera do trabalho seu primeiro momento de realização é totalmente diferente de dizer que uma vida cheia de sentido se resume exclusivamente ao trabalho, o que seria um completo absurdo. Na busca de uma vida cheia de sentido, a arte, a poesia, a pintura, a literatura, a música, o momento de criação, o tempo de liberdade, têm um significado muito especial. Se o trabalho se torna autodeterminado, autônomo e livre, e por isso dotado de sentido, será também (e decisivamente) por meio da arte, da poesia, da pintura, da literatura, da música, do uso autônomo do tempo livre e da liberdade que o ser social poderá humanizar e se emancipar em seu sentido mais profundo (Antunes, 2000, p.143).

Esse entendimento nos encaminha a compreender a cultura enquanto forma de manifestação da consciência. As ideias, portanto, não se desenvolvem por si mesmas e não são frutos do subjetivo de cada um, elas são intrínsecas ao trabalho, na interação do homem com a natureza e alteração desta e, em conjunto, a relação entre os sujeitos, relações travadas na sociedade capitalista em torno das relações sociais de produção. Por isso, podemos dizer que a cultura é, nessa direção, fundamentalmente um elemento coletivo, pois é fruto de um processo de organização da sociedade, em que os sujeitos nunca são sujeitos isolados, eles sempre se inserem num conjunto de outros sujeitos. Portanto,

A cultura surge como esfera determinada pelo trabalho, constrói-se como manifestação da consciência social, só é possível se considerarmos a imensa rede de relações produtivas que se estabelecem em um determinado momento histórico. (...) Assim, a cada forma de organizar o trabalho e a vida material corresponde um universo cultural equivalente, o qual se constrói como algo dinâmico e historicamente referenciado. (Bezerra, 2006, p.29)

A partir do século XVIII, sobre as bases do Iluminismo, ganha destaque um sentido mais especializado e mais social de cultura. A **Ilustração**<sup>4</sup> era portadora de uma ideologia revolucionária e, portanto, composta por uma dimensão emancipatória, progressista na história da humanidade. É um momento marcado pela inauguração da Razão, entendida como a fonte de todo conhecimento, capaz de conduzir à verdade. O homem se descobre capaz de conhecer a realidade e, conseqüentemente, de transformá-la mediante o livre exercício das capacidades humanas e do seu engajamento político-social, se descobre sujeito da sua própria história, em contraposição aos elementos que davam sustentação a sociedade medieval como o teocentrismo, o irracionalismo e o imediatismo.

Willians (2007) nos dá elementos para compreender que é desse período o uso de cultura como substantivo independente, mas que seu uso não é muito comum antes do século XIX, em que se mantém o sentido original relativo à lavoura, ainda que, já a partir do princípio do século XVI a ideia de cuidado com o crescimento natural tenha começado a se ampliar e incluir o processo de desenvolvimento humano. Então, numa metáfora ao cuidado para o desenvolvimento agrícola, a palavra passa a designar também o esforço despendido para o desenvolvimento das faculdades humanas, ou seja, em seu desenvolvimento histórico, o termo cultura vai incorporando, cada vez mais, um sentido de cultivo intelectual. Através da Razão, o homem é capaz de pensar a sociedade em que vive, questioná-la, tanto para sua transformação quanto para a manutenção, ou seja, diz respeito a capacidade do homem de compreender e atuar em sociedade, ao conhecimento que a sociedade tem de si mesma e a forma como esse conhecimento é expresso.

Essa passagem do termo cultura das Ciências Naturais para as Ciências Sociais pode ser considerada quase como uma “adaptação”, pois o sentido guarda as mesmas características, ou seja, o cultivo para tornar algo ou alguém melhor do que era naturalmente. Dessa forma, esse é um momento decisivo para a incorporação do conceito de cultura a outros como economia e sociedade, que passam então a designar um conjunto entrelaçado de relações sociais, pois novas determinações foram incorporadas a esses conceitos, que se transformaram de acordo com o momento

---

<sup>4</sup> O termo Iluminismo se relaciona mais especificamente ao desenvolvimento da Ciência. Por outro lado, Ilustração, ainda que dentro do mesmo movimento, se relaciona a um processo mais amplo que tomou forma na Europa do século XVIII e que carregava em si os preceitos da burguesia nascente, seja nos aspectos políticos, econômicos e culturais.

histórico, com o desenvolvimento do modo de produção capitalista e a complexificação das relações sociais.

Para o autor,

Sociedade, economia, cultura: cada uma dessas “áreas”, agora tratadas a um conceito, é uma formulação histórica relativamente recente. ‘Sociedade’ era companheirismo, associação, ‘realização comum’, antes de se tornar a descrição de um sistema ou ordem geral. ‘Economia’ era a administração de uma casa e depois a administração de uma comunidade, antes de tornar-se a descrição de um determinado sistema de produção, distribuição e troca. ‘Cultura’, antes dessas transições, era o crescimento e cuidado de colheitas e animais, e, por extensão, o crescimento e cuidado das faculdades humanas (Willians, 1979, p.18)

É, portanto, na conjuntura da Ilustração, que se fortalece o entendimento do homem enquanto um ser socialmente construído. Para Bezerra,

É através da Razão moderna que afirma-se a existência de uma ordem objetiva de conexões no mundo, a qual pode ser objeto de um conhecimento científico transmissível e acessível ao homem que, no entanto, a apreende subjetivamente, reproduzindo-a segundo suas concepções de mundo (2004, p.6).

O desenvolvimento dessa nova dimensão da cultura é fundamental para os pensadores iluministas, que a concebem como um caráter distintivo da espécie humana, ou seja, entendem o homem como um ser capaz de construir e de possuir cultura, diferenciando-se assim dos outros animais. Há um entendimento do homem enquanto um “ser cultivável”, no sentido de se desenvolver enquanto homem no interior de determinadas relações sociais. Trata-se, portanto, de um refinamento intelectual que tem a ver com a capacidade humana de transformar, de pensar, refletir, refinar, se desenvolver. Assim, é desenvolvida a ideia de que o homem precisa “ser cultivado”, o que está diretamente ligado à forma como é organizada uma determinada sociedade.

Para os pensadores do Iluminismo, cultura é, então, um dos elementos diferenciadores do ser humano, aquilo que realiza uma oposição conceitual em relação à ideia do homem enquanto natureza. É a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade ao longo de sua história. É própria do ser humano e está além de qualquer distinção entre os povos. Por isso, é um termo usado até então no singular. Está associada às ideias de progresso, de evolução, de educação, de razão. É



a palavra ideal para um momento de extrema confiança no projeto de modernidade construído pelo Iluminismo (Bezerra, 2006, p.40).

Esse sentido então construído para Cultura, conforme aponta Bezerra no parágrafo acima, ainda foi ampliado, a partir dos séculos XVIII e XIX, com o surgimento das sociedades modernas, passando a ser relacionado a civilizações “mais desenvolvidas” que ocupavam um lugar de destaque no desenvolvimento do modo de produção capitalista e se opunham “à barbárie”. Nesse sentido, o termo cultura passou a ser utilizado como correspondente do termo civilização, em que era evidente uma íntima relação entre cultura e progresso, pois eram cultas as pessoas ou as civilizações que compartilhavam avanços econômicos da Revolução Industrial e, por isso, carregavam, por exemplo, os adjetivos “civilizado” ou “educado”. Willians conta que, nesse momento, os termos cultura e civilização eram intercambiáveis. Porém, nos lembra que o substantivo independente civilização, que também surgiu em meados do século XVIII, sempre teve uma relação tensa e contraditória com a abordagem de cultura.

Em alemão, *Culturu* *kultur* se aproxima mais de um sentido de cultura que tinha como principal sinônimo civilização, ou seja, ligado a uma “capacidade de tornar-se civilizado ou cultivado”, compartilhando das altas formas de manifestação artística, ou de desenvolvimento, educação e bons costumes, na busca de glorificar sua cultura em função da consolidação de um estágio de desenvolvimento das relações de produção. Neste sentido, a ideia de dominação ganhava força quando se partia do princípio de que “uma cultura pode ser melhor que a outra”. Esse é um sentido de cultura construído que designa, para Eagleton (2005), certo grau de progresso intelectual, espiritual e material. Portanto,

na qualidade de ideia, civilização inclui não cuspir no tapete assim como não decapitar seus prisioneiros de guerra. A própria palavra implica uma correlação dúbia entre conduta polida e comportamento ético”. Mais claramente, “como sinônimo de ‘civilização’, ‘cultura’ pertencia ao espírito geral do iluminismo, como o seu culto do autodesenvolvimento secular e progressivo (Eagleton, 2005, p.23).

Até fins do século XVIII, os dois termos tinham, assim, esta representatividade de troca, “cada um deles tinha o problemático sentido duplo de um estado de desenvolvimento realizado” (Willians, 1979, p.20). A partir da complexificação da sociedade burguesa, os termos civilização e cultura passam a se distanciados, deixam de

ser sinônimos para se tornarem quase antônimos, o que é uma importante mudança semântica. E então, “nascido no coração do Iluminismo, o conceito de cultura lutava agora com ferocidade edipiana contra seus progenitores” (Eagleton, 2005, p.23).

Podemos dizer, com base nas elaborações de Willians (1979), que civilização passou a ser mais associada a um padrão cultural imposto pelo processo de desenvolvimento do capitalismo, enquanto cultura se consolidou enquanto um processo mais autônomo e também mais dinâmico, que se transforma em consonância com as relações sociais. Com isso, no século XIX, o termo cultura passou a ser associado ao processo geral de desenvolvimento “íntimo”, em oposição ao “externo”. Esta passou a ser ligada às artes, religião, instituições, práticas e valores distintos. Civilização passa a ter inevitavelmente um caráter imperialista, numa fase do desenvolvimento do capitalismo que se tornou um padrão de desenvolvimento, em que todas as outras formas de sociedade eram consideradas bárbaras, atrasadas e primitivas. Assim, “a civilização era abstrata, alienada, fragmentada, mecanicista, utilitária, escrava de uma crença obtusa no progresso material; a cultura era holística, orgânica, sensível, autotélica, recordável” (Eagleton, 2005, 23).

Uma importante contribuição foi de Herder, importante filósofo do século XVIII, que introduziu uma mudança decisiva em seu uso. Ele, segundo Willians (2007), atacava o que chamava de subjugação e dominação europeias nos quatro cantos do mundo e seguramente afirmou: “Homens de todas as regiões do globo que haveis perecido ao longo das épocas, não vivestes apenas para adubar a terra com vossas cinzas, para que no final dos tempos a cultura europeia derramasse felicidade sobre vossa posteridade” (Herder, apud Willians, 2007, p.120). Willians explica que Herder, na verdade, introduziu uma orientação decisiva, pois o autor argumentava que era necessário pluralizar o termo cultura, falar em “culturas” e não mais no singular. Segundo ele, esse sentido se desenvolveu amplamente como uma alternativa ao ortodoxo e dominante “civilização”. Houve, assim, uma espécie de diferenciação nos sentidos, em que cultura passa a ser plural, heterogênea e, seguindo esse entendimento, existe uma para cada lugar histórico do desenvolvimento da realidade. Nesse momento, a Cultura, com letra maiúscula, passa a ser substituída por “culturas” no plural.

Eagleton (2005), ainda se referindo a Herder, insiste que a cultura não significa uma narrativa grandiosa e unilinear da humanidade em seu todo, mas uma diversidade de formas de vidas específicas. A partir dessa contribuição de Herder, é construído um sentido moderno de cultura como um modo de vida característico e não apenas etapas de

desenvolvimento da civilização europeia. Este sentido plural representa “culturas específicas e variáveis de diferentes nações e períodos, mas também culturas específicas e variáveis dos grupos sociais e econômicos no interior de uma nação” (Willians, 2007, p.120).

Portanto, é importante salientar que, da mesma forma que cultura é um elemento de identidade, é, na mesma medida, um elemento de estranhamento, pois o conjunto de significados ou um conjunto de sentidos não é o mesmo em todas as culturas, fazendo com que ela seja um elemento de pertencimento e também de exclusão. A cultura então, expressa um grau de desenvolvimento e, para tal desenvolvimento, ela faz sentido, refletindo, expressando e mediando as relações que se constroem em seu interior. Assim, foi se consolidando a concepção de que, em sociedade, os homens acabam construindo valores em comum, conceitos, costumes, tradições, hábitos, etc. que, de certa forma, são responsáveis pela formação da “identidade” que representa um “modo de vida global”.

Portanto, cultura assume então um significado moderno de um “modo de vida” característico, que diz respeito aos elementos que criam uma “identidade” composta pelo conjunto de valores, crenças, costumes, tradições, símbolos, representações e referências de determinados grupos. Constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que se manifestam nas ações individuais e coletivas em uma determinada sociedade, fazendo parte da construção das relações sociais que passam a constituir a formação da vida social. Nesta perspectiva é que se fala em “cultura ocidental”, “cultura indígena”, “cultura brasileira”, sendo essas definições capazes de dar aos homens um sentido cultural a suas vidas em sociedade. É preciso atentar, portanto, para o fato de que, a partir desta análise, toda cultura é um elemento de identidade, mas também de exclusão, o que pode ser comprovado a partir das relações de dominação, em que “a cultura aparece equivocadamente como algo superior ou inferior, estendendo esta concepção hierárquica para os povos que compartilham desta ou daquela cultura” (Bezerra, 2006, p.45). Podemos observar então, que

Identidade e alteridade se constroem em uma relação necessariamente dialética, que está em jogo a partir de diferentes enfrentamentos e embates sociais. Não existe nesse sentido uma identidade que se construa definitivamente. Se a cultura é um elemento dinâmico, que contém e acompanha o movimento real, o parâmetro de identidade que dela decorre também se define no interior de contextos sociais que orientam as representações e as escolhas culturais. (Bezerra, 2006, p.44)

No interior deste debate sobre as transformações históricas que demarcam o termo cultura, é importante debatermos um sentido mais específico, que diz respeito as manifestações artísticas e intelectuais. Defendemos que essa é uma das dimensões fundamentais para se compreender, segundo Bezerra (1998), um momento em que a cultura passou a se referir a uma dimensão do conhecimento que a sociedade tem de si mesma e das formas como ela expressa esse conhecimento, ou seja, a arte, a literatura, a ciência, a linguagem, etc. A respeito desse sentido de cultura, enquanto uma especialização às artes, o Eagleton diz que “cultura aqui significa um corpo de trabalhos artísticos e intelectuais de valor reconhecido, juntamente com as instituições que o produzem, difundem e regulam” (2005, p.36).

A compreensão da arte no interior desse debate sobre a cultura, é, de certa forma, fruto das transformações ocorridas ao longo dos séculos XVIII e XIX. É nesse momento que estão presentes expressões como “cultura das artes”, “cultura das letras”, e ainda assim, o termo continuava seguido de um complemento, no sentido de explicitar o assunto que estava “sendo cultivado”. Para Willians (2007), o surgimento de uma arte abstrata e grafada com letra maiúscula, com seus próprios princípios internos, porém gerais, é difícil de situar, pois há vários usos plausíveis, mas foi apenas no século XIX que o conceito se generalizou.

O significado de raiz na língua latina é *ardem*, habilidade. Até finais do século XVII, teve ampla aplicação em diversos assuntos, segundo Willians: matemática, medicina e a pesca com vara, em que a maioria das ciências era artes. Então, “a partir do final do século XVII, tornou-se cada vez mais comum uma aplicação especializada a um conjunto de habilidades até então não representadas formalmente: pintura, desenho, gravura e escultura.” (2007, p.60). No entanto, a partir dessa consolidação,

O **artista** distingue-se não apenas do cientista e do tecnólogo – cada um deles teria sido chamado de **artista** em períodos anteriores -, mas do artesão, do artífice e do trabalhador especializado, que hoje são operários em termos de uma definição e de uma organização específicas do TRABALHO. (2007, p.62)

Willians atenta para o fato de que arte e artista suscitam associações gerais e vagas e se propõem a expressar um interesse humano em geral, ou seja, não utilitário, ou sem utilidade aparente. Ainda que, para ele, ironicamente, a maioria das obras de arte seja efetivamente tratada como uma categoria de artesãos ou trabalhadores

especializados independentes, que produzem certo tipo de mercadoria marginal. Tendo como referência os objetivos específicos deste trabalho, voltaremos a abordar esta concepção de cultura enquanto manifestações artísticas e intelectuais posteriormente.

É fácil distinguir o sentido que depende de uma continuidade literal do processo físico, como hoje em “cultura de beterraba”, ou, na aplicação física especializada em bacteriologia desde a década de 1880, “cultura de germes”, mas, quando vamos além da referência física, temos de reconhecer três categorias amplas e ativas de uso. “Devemos compreender ‘cultura’ como as ‘artes’, como ‘um sistema de significados e valores’, ou como ‘todo um modo de vida’? (Willians, 1979, p.19).

Diante de toda essa complexidade, pode-se dizer que é muito recente a incorporação de uma visão de totalidade do termo cultura pelas Ciências Sociais, pois, até então, muitas foram as interpretações por campos como a Antropologia, a Sociologia e a Teoria Política, que representam essa pluralidade de construções categoriais acerca do termo. Interessa-nos, particularmente para os objetivos deste trabalho, problematizar a compreensão da sociologia crítica, sobretudo a partir de uma perspectiva marxista<sup>5</sup>.

Para esta perspectiva sociológica, a cultura não se constrói sem uma relação intrínseca e imediata da base fundante das relações sociais que é o modo de produção. E ainda mais, com o alto grau de complexificação da sociedade, há um diálogo de mudanças constantes entre essas relações sociais estabelecidas e o modo de pensar, a arte e os costumes. É nesse sentido que reconhecemos que a apropriação da cultura pelo marxismo garante uma visão de totalidade sobre este conceito, tornando-o mais rico e fundamental para essa análise que propomos.

Em Marx e Engels, no debate construído com a filosofia clássica alemã, o desenvolvimento das idéias é predicativo, subordinado e derivado de um substrato material. A partir desta análise, podemos afirmar que a cultura não se forma no homem, enquanto indivíduo ou coletividade, por uma evolução espontânea, mas sim por ações e reações às relações sociais em que está inserido, pois o homem é uma criação histórica e só como tal pode adquirir consciência social, que é a base de sua cultura. Ou seja, segundo essa afirmação, o pensamento é a reprodução do movimento presente na realidade e a cultura deve ser entendida, numa perspectiva baseada na tradição marxista, como a forma que a vida real se manifesta, sabendo que cada modo de produção produz sua cultura, que se coloca como reflexo e mediação das relações produtivas, como um

---

<sup>5</sup> Sobre estas diferentes interpretações do termo cultura no interior das Ciências Sociais, vale indicarmos a produção de CUCHE, Denys. **A Noção De Cultura Nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 1999.

universo capaz de conter as características e contradições originárias destas colocações.

Willians acredita que:

Em qualquer teoria moderna de cultura, mas talvez especialmente na teoria marxista, essa complexidade é motivo de grande dificuldade. O problema de saber, de início, se trata de uma teoria ‘das artes e da vida intelectual’, em suas relações com a ‘sociedade’, ou uma teoria do processo social que cria ‘modos de vida’ específicos e diferentes, é apenas o problema mais óbvio. (1979, p.24)

Embora estas três dimensões da cultura se construam, muitas vezes, de forma isolada, não é possível criarmos uma idéia de superação ou de oposição entre os termos. Os diferentes significados de cultura, a partir de uma visão de totalidade, possuem uma indissociabilidade e não estão restritos a um movimento de anulação. Tais afirmações vem ao encontro do que afirma Eagleton:

Cultura” denotava de início um processo completamente material, que foi depois metaforicamente transferido para questões do espírito. A palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana, da criação de porcos a Picasso, do lavrar o solo à divisão do átomo. No linguajar marxista, ela reúne em uma única noção tanto a base como a superestrutura (2005, p.10).

Enquanto um processo de formação eminentemente social, a cultura acaba por acompanhar os ordenamentos da própria organização social, ou seja, de acordo com o próprio desenvolvimento da história, esta foi se constituindo fundada na sociedade de classes e sob a vigência da propriedade privada. Portanto, foi adquirindo claramente um corte classista e se transformando, muitas vezes, em um instrumento de dominação de classe. No campo das lutas sociais, fica perceptível o quanto a cultura adquire lugar estratégico nos processos de luta pela hegemonia e de formação das classes sociais enquanto sujeitos para si.

Podemos dizer que o conhecimento e o reconhecimento do pensamento marxista sobre a cultura e a arte são consideravelmente recentes pois, como conta Lifschitz (2010), durante muito tempo, a literatura burguesa recusou-se a reconhecer Marx como filósofo, através do argumento de que ele não conseguiu organizar uma exposição sistemática de filosofia. Nesse mesmo sentido, com as ideias de Marx e Engels sobre arte, ocorreu algo semelhante. O autor conta que se sustentou, por muito tempo, a ideia

de que estas não passavam de opiniões dispersas, carentes de peso teórico e, ainda mais, alguns representantes destacados da literatura julgavam que, guiando-se pela noção geral do materialismo dialético, seria necessário criar uma teoria partindo-se do zero.

Sabe-se que, a partir da atuação da Segunda Internacional, houve um processo de massificação, simplificação e vulgarização da herança marxiana, com a intenção de buscar um maior alcance e uma ampla difusão ou “popularização” dos ideais marxianos. Nesse momento, a cultura ainda não era posta em pauta. Para Lifschitz, “há um nexo determinado entre o predomínio do oportunismo no movimento operário ao tempo da Segunda Internacional e o fato de relegar-se o ideal estético-social de Marx e Engels a segundo plano, como algo supérfluo para os socialistas (2010, p.44). Assim, a estética foi algo estranho para o marxismo dessa época e, por isso, completa o autor, “permaneceram ignoradas as ideias de Marx e Engels sobre a arte, ricas em conteúdo ideológico, estreitamente vinculadas à teoria do conhecimento e à concepção histórico-universal do marxismo” (Idem, p.45).

Algumas mudanças acontecem a partir da hegemonia, no interior da perspectiva marxista, da Terceira Internacional e da experiência de construção da URSS. Principalmente com a chegada de Stalin ao poder, o que ocorre é um engessamento do marxismo e um conseqüente afastamento das ideias de Marx. Nesse período, houve uma perda significativa na perspectiva de totalidade, na noção de historicidade e no ideal de revolução. Nessa conjuntura, a cultura era entendida como um assunto pós-revolução e não como parte dela, como um processo constitutivo das relações sociais.

O movimento de mudança que nos permite hoje analisar a cultura a partir de uma perspectiva marxista ocorre, portanto, a partir dos anos 1950, principalmente depois do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética. Com a crítica aos métodos dogmáticos e sectários de Stalin, inicia-se um processo de restauração dos princípios marxistas e leninistas que haviam sido submetidos à experiência soviética, em busca de enriquecimento e renovação. Este momento seria o início do que foi considerado por Williams (1979) como um renascimento, uma abertura e uma maior flexibilidade de desenvolvimento teórico no interior do marxismo.

Com as denúncias dos crimes cometidos pelo stalinismo e também com a invasão soviética da Hungria (1956), na Grã-Bretanha, alguns intelectuais como Williams, que faziam parte do Partido Comunista, acabaram rompendo com o partido a fim de se afastar da ortodoxia que havia se consolidado na URSS. Esses intelectuais acreditavam que era necessário rever o pensamento marxista, de forma a pensar novas

bases para a transformação social. Ao sair do partido e dar início a esses estudos, eles acabaram ficando conhecidos com “Nova Esquerda”, que foi o marco de um novo pensamento marxista. Esse era um momento peculiar e fundamental para a consolidação dos estudos culturais em que os diversos intelectuais envolvidos se posicionavam contra o elitismo e o conservadorismo da direita e também contra o dogmatismo e o reducionismo da esquerda stalinista. É um momento muito influenciado, como conta Willians sobre sua própria trajetória (1979), por obras como as de Lukács e Brecht e também de novos debates travados na Polônia, na França e na Grã-Bretanha. Esse era um período de quebra da ortodoxia e abertura no marxismo, que vinha contra o seu engessamento e na direção de entender este enquanto um pensamento histórico e assim, variável. O autor declara que, após conhecer mais o marxismo e as tradições seletivas e alternativas dentro dele,

Posso finalmente libertar-me do modelo que foi um grande obstáculo, tanto na certeza quanto na dúvida: o modelo das posições marxistas fixas e conhecidas, que em geral tinha apenas de ser aplicado, e a correspondente negação de todos os outros tipos de pensamento como não-marxistas, revisionistas, neohegelianos, ou burgueses” (Williams, 1979, p.10)

Maria Elisa Cevalco conta que:

Movido pela necessidade de ir além dos limites impostos pela ortodoxia, que neutralizava a eficácia da vida intelectual de esquerda, em grande parte engessada nos parâmetros dos partidos comunistas às voltas com as crises do dogmatismo, esse grupo heterogêneo de pensadores assumiu a tarefa histórica de transformar a cultura “mediocre e inerte” da Grã-Bretanha, a mais conservadora entre as grandes sociedades da Europa, na “mais viva República das Letras”<sup>6</sup> do Socialismo europeu. (2007, p.9)

Diante desse contexto, novas traduções vêm à tona, obras inéditas são lançadas e autores mais antigos são recuperados, o que serve de fôlego novo para o marxismo. Willians conta de seu contato, nesse momento, com trabalhos marxistas mais novos como a obra final de Lukács, a obra final de Sartre e aquelas em evolução, de Goldmann e de Althusser, assim como obras mais antigas da Escola de Frankfurt, principalmente a de Benjamin, além de Gramsci, e da obra de Marx em nova tradução, como os Grundrisse. No que se refere aos autores particularmente preocupados com a questão da

---

<sup>6</sup>Perry Anderson, “A Culture in Contraflow”, em *English Questions* (Nova York/Londres, Verso, 1992).



análise sobre a cultura, o que se observa é a tentativa de reformular a abordagem sobre cultura sem, no entanto, abandonar os princípios marxianos que os orientavam, passando a estudar e a traduzir, além de publicar, vários pensadores marxistas europeus na revista *The New Reasoner*. Nesse sentido, Cevalco, falando de Willians, conclui que sua principal contribuição se dá no desenvolvimento de uma teoria e de uma prática de análise que criam um novo parâmetro para pensar a questão crucial da cultura a partir de um ponto de vista de crítico. A autora ressalta que se afirmava, por exemplo, que “os próprios camaradas marxistas podem estranhar tanto empenho em algo que é, como ensina a tradição crítica ortodoxa, apenas superestrutural” (2007, p.13).

No interior desse período que ficou conhecido como “retorno a Marx”, novas temáticas passam a ser abordadas no interior da tradição marxiana, desde o estudo do método até a abordagem de Estado, política e luta de classes, chegando até o próprio sentido de revolução que vai aos poucos sendo desvinculado da experiência real da Revolução Russa. Assim, é principalmente a partir desse momento que o estudo da cultura ganha centralidade e esta passa a ser entendida então como uma dimensão da constituição da vida e das relações sociais, como parte e não como um momento antes ou depois da revolução.

As palavras de Willians nos ajudam a compreender bastante essa importância e também a relação com Gramsci, de quem falaremos posteriormente, entendendo que essa “retomada” e esses estudos da cultura potencializaram a ideia gramsciana de hegemonia, além de demonstrar a historicidade do conceito idealista de cultura, até então pouco disseminado.

Nos anos 1960 ficou claro que estávamos diante de uma nova forma do Estado corporativo, e a ênfase na cultura, que frequentemente era considerada a nossa posição, sempre foi uma ênfase, pelo menos no meu caso pessoal, no processo de incorporação social e cultural mediante o qual é mais que simplesmente a propriedade ou o poder que mantém as estruturas da sociedade capitalista. Na verdade, a tentativa de definir essa situação possibilitou rever partes importantes da tradição marxista, notadamente o trabalho de Gramsci com sua ênfase na hegemonia. Pudemos então afirmar que a dominação essencial de determinada classe na sociedade mantém-se não somente, ainda que certamente se for necessário, pelo poder, e não apenas, ainda que sempre, pela propriedade. Ela se mantém também, inevitavelmente, pela cultura do vivido: aquela saturação do hábito, da experiência, dos modos de ver, que é continuamente renovada em todas as etapas da vida, desde a infância, sob pressões definidas e no interior de significados definidos, de tal forma que o que as pessoas vêm a pensar e a sentir é, em larga medida, uma reprodução de uma

ordem social profundamente arraigada à qual as pessoas podem até pensar que de algum modo de opõem, e a que muitas vezes se opõem de fato<sup>7</sup>. (Williams, 2007, p.14)

Antes de partirmos para o estudo mais centrado nas obras de Marx, consideramos de extrema relevância o entendimento do que foi denominado por Williams como “materialismo cultural”, que, para ele, se constitui como “uma teoria das especificidades da produção cultural e literária material, dentro do materialismo histórico” (Williams, 1979, p.12). Ou seja, é uma forma de tratar, de forma legítima, de assuntos culturais na tradição marxista que, por muito tempo, ficou limitada a uma ortodoxia da dimensão econômica.

É nesse sentido que ele afirma

Aprender com Marx não é aprender fórmulas ou métodos, é isso em especial [...] naquelas partes de seu trabalho, sobre as artes e as ideias, em que ele não foi capaz de desenvolver ou de demonstrar suas sugestões mais interessantes, ou em que sofreu efetivamente as limitações das ideias dominantes de seu tempo. As duas áreas em que essa falta de desenvolvimento é mais limitadora são, em primeiro lugar, a história social e material dos meios e das condições de produção cultural, que precisa ser estabelecida em seus próprios termos como parte essencial do materialismo histórico; e, em segundo lugar, a natureza da linguagem, que Marx reconheceu de forma breve como material e descreveu como consciência prática, mas que, precisamente por essas razões, é um elemento mais central e fundamental de todo o processo social do que foi reconhecido em proposições posteriores como “manual” e “mental”, “base” e “superestrutura”, “realidade” e “consciência”. É somente nos sentidos mais ativos da produção material da cultura e da linguagem como um processo social e material que é possível desenvolver uma teoria da cultura que agora pode ser vista como parte necessária, e até mesmo central, da teoria mais geral de Marx da produção e do desenvolvimento humanos.<sup>8</sup> (Williams, 2007, p.18)

Na perspectiva marxiana, a arte aparece como uma dimensão da práxis, e assim, é possível identificar, nos seus escritos que, por diversas vezes, este buscou compreender a arte como um espaço da criação que permitiria ao artista expressar de modo singular a universalidade, como uma criação humana libertadora. Para ele, a experiência estética é essencial ao homem no sentido de sua concepção como homem total, ou seja, ele entende como algo especificamente humano, tanto a criação como o gozo pela arte, pelo estético. Entendendo dessa forma, Marx acredita que essa

---

<sup>7</sup> Raymond Williams, “you’re a Marxist, Aren’t You?” [1975], em Robin Gable (Ed.), *Resources of Hope* (Londres, Verso, 1989), p.74.

<sup>8</sup> Raymond Williams, “Marx on Culture” [1983], em Francis Mulhern (Ed.), *What I Came to Say* (Londres, Hutchinson and Radius, 1989), p.224.

capacidade e habilidade do homem somente é capaz de se realizar por completo com a construção de uma nova sociedade, em que o homem estaria passando do reino da necessidade para o reino da liberdade.

A partir desta análise, é importante ressaltar que são limitados os estudos sobre as obras de Marx que dizem respeito diretamente a cultura e a arte mas, entendemos que a compreensão do materialismo histórico nos dá elementos fundamentais que nos capacitam a pensar a arte a partir de Marx, e ainda, alguns textos como os “Manuscritos econômicos-filosóficos” e “Contribuição à crítica da Economia Política”, que contribuem para a construção de um pensamento marxista a respeito da estética, da arte e da cultura de um modo geral. Neste último texto, Marx identifica a arte como parte da superestrutura, juntamente com as formas jurídicas, políticas, religiosas e filosóficas, em que se situam os aspectos ideológicos pelos quais os homens tomam consciência do conflito entre as forças produtivas materiais e as relações sociais de produção de uma determinada sociedade.

Celso Frederico (2004) analisa que Marx se dedicava a esses estudos nos seus anos de formação universitária, chegando a escrever alguns ensaios como *Tratado sobre a Arte Cristã; Sobre a Arte Religiosa e Sobre os Românticos*. Porém, esses estudos foram deixados de lado por conta de vários fatores como a militância e também seu exílio em Paris. O autor destaca que, em 1844, a mudança nos rumos de suas investigações repôs o interesse pela arte, como transparece nas páginas dos Manuscritos. Outro fator destacado por este autor é a influência de Hegel e Feuerbach nos seus estudos sobre estética.

Lukács (2010) chama a atenção para o importante fato de que, através do materialismo histórico, pode-se compreender a estética marxista, a gênese da arte e da literatura, seu desenvolvimento e suas transformações, assim como as linhas de ascensão e queda no interior do processo de conjunto, pois é nesse sentido que se distingue o verdadeiro marxismo.

O materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como é o da evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações. Unicamente com uma metodologia desse tipo é possível abordar, ainda que sumariamente, a questão das ideologias. (2010, p.14)

A tradição marxiana, também no que se refere a esta temática, recoloca o processo unitário da história. Para ele, só existe uma ciência unitária, a ciência da história. Por isso, ele diz que há uma particularidade muito grande quando pretendemos tratar de arte a partir de uma perspectiva marxista pois, diferentemente do que é comum no mundo burguês, ou seja, a separação e o isolamento do diversos ramos da ciência, Lukács entende que:

Nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda a história da produção social em seu conjunto; e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado (2010, p.12)

Fica claro que essa perspectiva vai contra qualquer direcionamento mecanicista, muitas vezes encontrado no marxismo vulgar. Eles jamais negaram a relativa autonomia, mas acreditam, com base no mesmo autor, que seja impossível compreender o desenvolvimento da ciência ou da arte com base exclusivamente em suas conexões imanentes. Pois, “quem quer que veja nas ideologias o produto mecânico e passivo do processo econômico que lhes serve de base nada compreenderá da essência e do desenvolvimento delas, e não estará representando o marxismo, mas uma imagem caricatural do marxismo (Lukács, 2010, p.14)”.

E completa Mészáros (apud Celso Frederico),

[...] assim como não é possível apreciar o pensamento econômico de Marx ignorando suas opiniões sobre arte, é igualmente impossível compreender a significação de seus enunciados sobre as questões estéticas sem levar em conta as suas ligações econômicas. (2004, p.14)

Nesta perspectiva, a partir da análise de Lukács (2010), é um erro identificar a economia como o princípio diretor e a arte como superestrutura, apenas uma consequência mecânica e causal do desenvolvimento das forças produtivas. Esta é uma conclusão que envolve umas das questões que distingue a perspectiva dialética dialética de uma vulgarização que deforma seus preceitos, construindo conclusões mecânicas e errôneas como esta, entendendo, de forma distorcida que entre base e superestrutura só existe um mero nexos causal, ou que a economia seja determinante e a arte determinada, limitando-se nesse entendimento de causa e efeito.

Há então, uma dimensão histórica muito bem delimitada, ou seja, a análise marxista nos faz compreender que qualquer forma de atividade humana não se inicia em si mesma, ela necessita se apropriar da humanidade produzida historicamente, das objetivações do gênero humano, das objetivações antepassadas que deixam o legado da cultura humana desenvolvida até esse ponto. O autor nos ajuda a compreender que essa perspectiva histórica muda radicalmente o entendimento sobre qual o sentido e o significado da arte, que ao portar uma essência humana, produz tal relação social que vai além do imediatamente útil, constituindo-se como gênero de todo processo comunicativo social, como linguagem poética que toca a razão através dos sentidos. E completa dizendo que "a criação artística, por conseguinte, enquanto uma forma de reflexão do mundo exterior na consciência humana está inserida na teoria geral do conhecimento professada pelo materialismo dialético" (2010, p.23).

Uma “novidade” presente nos “Manuscritos Econômicos-filosóficos”, apresentada por Celso Frederico, é o fato de Marx tratar e entender a arte enquanto um desdobramento do trabalho, um criação “especial” do ser humano. Portanto, o que foi dito anteriormente sobre o trabalho e o processo de socialização dos homens, requer uma nova leitura para pensar a arte também nesse desenvolvimento. Para ele, o trabalho e a arte estão inseridos no processo das objetivações materiais e não materiais que permitiram ao homem separar-se da natureza, transformá-la em seu objeto e moldá-la em conformidade com seus interesses vitais. Assim também acredita Lukács (2010), quando diz que a ideia central do marxismo, no que se refere à evolução histórica, é a de que o homem se fez homem diferenciando-se do animal através do seu próprio trabalho e este modo de conceber a evolução histórica está presente em toda visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista. A arte é, então, um trabalho que supera a utilidade imediata da produção de objetos com valores de uso determinados. Como dito, ela é um processo de objetivação humana que também possui uma teleologia em que os “objetos” têm “formas sensíveis”. Neste caminho de análise, ainda que todo objeto humano tenha uma dimensão estética, quando este interesse se sobressai e se liberta da sua utilidade imediata, ele então está mais próximo de ser uma obra de arte.

Este é o caminho já apresentado anteriormente, ou seja, a ideia de que o homem cria a si mesmo e, nesse processo, se transforma em homem social por intermédio do seu próprio trabalho e da relação com os outros homens. Assim, a arte se constitui como umas das mais elevadas expressões de humanização do homem, pois, como diz Vázquez (2011), sabe-se que a arte, como trabalho superior, eleva a um grau insuspeitado a

capacidade de expressão, de objetivação, que já ocorre no trabalho ordinário. Frederico (2004), falando mais especificamente no campo das artes, relata a riqueza desse processo.

Como uma das formas de objetivação do ser social, a arte, possibilitou ao homem afirmar-se sobre o mundo exterior pela exteriorização de suas forças essenciais. Liberta da premência da necessidade imediata pela ação do trabalho produtivo, a atividade artística surge em seguida como uma nova forma de afirmação essencial que o homem pode modelar “segundo as leis da beleza”. Ela é um novo campo de atuação que guarda uma relação de continuidade com o processo material, mas possui uma especificidade, “leis” próprias, impondo uma relação determinada entre a ideia e a matéria e exigindo um referencial teórico específico para ser analisada. (p.15)

E ainda,

Forma de objetivação tardia, atividade teleológica que reúne o projeto subjetivo do homem ao mundo material, a arte é entendida não só como um modo de conhecer o mundo exterior (como queria Hegel), mas também como um fazer, uma práxis que permite ao homem afirmar-se ontologicamente. Além do aspecto cognitivo, a arte é um meio de projeção dos anseios subjetivos que transcendem a realidade imediata. (p.15)

É possível perceber então que, para o entendimento no interior da tradição marxista, não há uma dicotomia entre o objetivo e o subjetivo. Em “Para crítica da Economia Política”, Marx diz que “sem subjetividade a objetivação humana na natureza seria impossível. A objetivação da essência humana torna humano o sentido do indivíduo, cria o sentido humano correspondente a riqueza plena da essência humana” (Marx, 1974, p.18).

Partindo dessa concepção, entendemos que a arte é uma esfera autônoma, mas sua autonomia só se dá *por, em e através* de seu condicionamento social” (Vázquez, 2011, p. 93). No entanto, é importante afirmar que a criação artística constitui um momento singular, pois tem peculiaridades e características próprias, ou seja, há leis próprias que vigoram em seu campo e não existe uma “equivalência plena” entre as duas esferas. Para Marx, essa é uma condição da sua própria existência pois, ainda que com uma autonomia relativa, qualquer tentativa de comparação direta, pode ocultar o que ela tem de mais relevante.

(...) Na produção social da vida, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias e independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a uma dada fase de desenvolvimento das suas forças produtivas materiais. A totalidade destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se ergue uma superestrutura jurídica e política e a que correspondem determinadas formas de consciência social. (2010, p.97)

A partir da perspectiva marxista, sabe-se também que a grandeza e a permanência histórica de uma obra de arte não obedece apenas critérios objetivos que possam ser condicionados numa sociologia da arte ou apenas critérios subjetivos que possam ser explicados unicamente pela particularidade da obra em si.

O que o marxista tem a dizer em matéria de arte, enquanto marxista, não se reduz evidentemente a assinalar o caminho para extrair a ideologia subjacente a uma obra artística e, menos ainda, a estabelecer um sinal de igualdade entre o seu valor estético e seu conteúdo ideológico. (Vázquez, 2011, p.91).

Isso significa que não são menos importantes as manifestações artísticas que não tem como ponto de partida, ou como preocupação central, uma representação histórica da realidade. Nesse direcionamento, Marx foi o primeiro a nos colocar em guarda contra um sociologismo estético “contra a tentativa de valorar a arte em função da ideologia que nela se plasma e de explicá-la por meio de uma mera redução às condições sociais que a engendraram” (Vázquez, 2011, p.92), pois, para ele, o problema não consiste, por exemplo, em explicar a relação entre a arte grega e a sociedade de então. Ele diz que, se a estética marxista tivesse como objetivo explicar a arte por seu condicionamento social, expresso pela ideologia que se encarna nela, esta seria apenas uma sociologia da arte.

Contudo, o marxismo sempre insistiu na natureza ideológica da criação artística, partindo do entendimento de que, por se situar na superestrutura da sociedade e ser esta uma sociedade de classes, a arte se encontra então, vinculada a esses interesses. Mas Vázquez (2011) nos lembra que a obra artística é dotada de coerência interna e autonomia relativa, o que impede sua redução a um mero fenômeno ideológico. Sendo assim, ainda que nas obras de arte fique claro que não se pode igualar arte a ideologia, o autor nos alerta que uma das tentações mais frequentes entre os estetas marxistas – e, sobretudo, entre os críticos literários e artísticos quando entram em contato com fenômenos artísticos concretos – tem sido, particularmente até poucos anos atrás, a

superestimação do fator ideológico e a conseqüente minimização da forma, da coerência interna e da legalidade específica da obra de arte.

A tese marxista é a de que não se pode equiparar o valor estético ao valor das ideias presentes na arte, pois ainda que ela esteja condicionada histórica e socialmente e que o aspecto ideológico não seja alheio a obra, não significa que se pode reduzir a obra a seu valor ideológico. “Mas sua expressão deve ganhar forma; as ideias políticas, morais ou religiosas do artista devem integrar numa totalidade ou estrutura artística que possui sua legalidade própria” (Vázquez, 2011, p. 24).

A estética marxista, nesse sentido, vai além do estudo da relação com a obra artística e as ideologias que ela carrega, o que, de fato, não elimina esse caráter fundamental da relação entre a consciência e a existência. Segundo Lukács, “a criação artística, por conseguinte, enquanto uma forma de reflexo do mundo exterior, na consciência humana, está inserida na teoria geral do conhecimento professada pelo materialismo dialético” (2010, p.23). Nesse sentido, o reflexo é uma metáfora que exprime a essência da criação artística.

A partir de Lukács (2010), reconhecemos a insistência de Lênin ao dizer que velho materialismo não estava em condições de conceber dialeticamente a teoria do reflexo. Diante dessa afirmativa, buscamos compreender qual seria a perspectiva marxista sobre o reflexo, partindo do próprio Lukács, quando questiona: “O que é essa realidade que a criação artística deve refletir com fidelidade?” A fim de uma melhor compreensão, alguns aspectos merecem ser destacados.

Para o materialismo dialético, essa realidade não é somente a forma como ela se apresenta, ou seja, a aparência imediatamente percebida e nem mesmo a soma de fenômenos eventuais. Portanto, "cabe à arte representar fielmente o real na sua totalidade, de maneira a manter-se distanciada tanto da cópia fotográfica quanto do puro jogo (vazio, em última instância) com as formas abstratas" (Lukács, 2010, p.25). Contudo, o que se pode afirmar é que ainda que a estética marxista dê ao realismo uma centralidade na teoria da arte, ele combate qualquer espécie de naturalismo, ou seja, essa percepção e reprodução do que é imediatamente perceptível na realidade, sem ir para além desses determinantes, sem alcançar sua essência e sim, a totalidade na representação.

Para além do naturalismo e da representação “fotográfica” do real, há no campo da arte uma tendência que nega a “mera cópia da realidade” e, assim, no extremo oposto, desenvolve um forma artística que nega a realidade, se coloca independente dela, e



assim, tanto na teoria quanto na prática, elas se consideram autônomas em um nível que, como diz Lukács (2010), chega a considerar a perfeição formal como um fim em si mesma.

A concepção dialética no interior do materialismo, portanto, insiste, por um lado, nesta unidade conteúdoística e formal do mundo refletido, enquanto, por outro lado, sublinha o caráter não-mecânico e não-fotográfico do reflexo, isto é, a atividade que se impõe ao sujeito (sob a forma de questões e problemas socialmente condicionados, colocados pelo desenvolvimento das forças produtivas e modificados pelas transformações das relações de produção) quando este constrói concretamente o mundo do reflexo. (Lukács, 1970, p.148)

Portanto, sobre esse aspecto da estética marxista, é perceptível a existência de uma negação dupla, em que esbarramos em um problema central que é a relação entre fenômeno e essência ou aparência e essência, que nunca conseguiu ser resolvido na estética burguesa. O que podemos perceber é que: nas práticas e teorias naturalistas, o fenômeno e a essência se relacionam de forma mecânica e antidialética, em que há uma supervalorização da aparência (do fenômeno) e a essência é sacrificada, correndo o risco de desaparecer por completo. Já na filosofia idealista, através da sua prática de estilização, o “resultado” é contrário, ou seja, ela consegue captar bem a antítese entre fenômeno e essência, porém, por carência de dialética ou por inconsequência da dialética idealista, se detém na antítese que existe entre os dois termos, sem reconhecer a unidade dialética entre eles. Enfaticamente contrária a essas perspectivas, a concepção marxista do realismo afirma que a arte deve tornar sensível a essência. Ela representa a aplicação dialética da teoria do reflexo ao campo da estética. Nesse sentido,

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e a máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. [...] A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. (Lukács, 2010, p.26)

Essa perspectiva artística pode ser melhor compreendida quando problematizamos que Marx não entende a arte como uma contemplação desinteressada da vida, e ainda, acredita que, para se expressar artisticamente e desfrutar da arte, o homem necessita de uma formação artística, para ele “a educação dos cinco sentidos é trabalho de toda a história universal até nossos dias”, porém, a contradição entre o ser do homem e sua essência, engendrada pela alienação, bloqueia a própria possibilidade de desenvolvimento do sentidos. Lukács recupera uma passagem em que Marx diz que é a música que desperta no homem a sensibilidade musical e diz ainda que essa concepção é uma parte da concepção geral do marxismo no que concerne a todo o desenvolvimento social. Para Vázquez, “o objeto de arte – como qualquer outro produto – cria um público capaz de compreender arte e de fruir a sua beleza. Portanto, a produção não produz somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (2011, p.137). A respeito disso, Marx diz que

Somente pela riqueza objetivamente explicitada da essência humana pode ser em parte aperfeiçoada e em parte criada a riqueza da sensibilidade subjetiva *humana*. Isto é: um ouvido musical, um olho capaz de colher a beleza da forma; em suma, *sentidos* pela primeira vez capacitados para um desfrute humano, sentidos que se afirmam como faculdades essenciais do *homem* (Marx apud Lukács, 2010, p. 14)

E complementa seu raciocínio afirmando que:

O homem angustiado por uma necessidade não tem senso algum, mesmo para o espetáculo mais belo: o mercador de pedras preciosas só vê o valor comercial delas, não vê a beleza e a natureza peculiar de cada pedra; ele não possui qualquer senso estético para o mineral *em si*. (Idem)

Nesse mesmo sentido, Vázquez (2011) diz que, para muitos dos economistas clássicos, toda a análise marxista seria focada em uma explicação do condicionamento da arte por fatores econômicos e ainda deixa claro que, reduzir a arte a seu condicionamento social “abre ou fecha um horizonte de possibilidades à criação”. Segundo Lukács, a autonomia da arte se refere à essência da divisão do trabalho. Ou seja, para ele a atividade espiritual do homem, sobretudo a arte e a literatura, dispõe de uma determinada autonomia, sempre relativa.

No que toca uma criação artística, a autonomia é maior pela simples razão de que toda a complexa trama de elos intermediários tem de passar, por sua vez, pela experiência singular, concreta, vital, do artista como individualidade criadora, ainda que esta deva ser concebida não abstratamente, mas como própria do indivíduo enquanto ser social. (Vázquez, 2011, P.94)

Nas palavras de Engels (apud Lukács) “à medida que passam a formar um grupo autônomo dentro da divisão social do trabalho, suas produções, inclusive seus erros, influem sobre todo o desenvolvimento social e mesmo sobre o desenvolvimento econômico” (2010, p.15). Esse momento nos coloca então em uma das questões fundamentais que envolve o campo das artes: a compreensão da relação intrínseca entre o condicionamento social e a autonomia artística.

Walter Benjamin em “O autor como Produtor”<sup>9</sup>, nos dá elementos fundamentais para pensar o engajamento da arte na sociedade capitalista no que diz respeito a natureza da obra de arte que se pretende política e que se vincula a um projeto de transformação social. Iná Camargo<sup>10</sup>, a respeito desse momento, conta que na Europa debatia-se o engajamento em oposição à autonomia do artista. Segundo a autora, o entendimento liberal é de que se o escritor se engajar, isto é, se envolver com a causa dos trabalhadores, ele perde a autonomia, ou liberdade. No entanto, para Benjamin (1994), é evidente que, para o escritor burguês, esta autonomia só está assegurada pela submissão as exigências do mercado, considerando que ainda com o nome de autonomia, esta não se aproxima do sentido real de liberdade. Sendo este um texto voltado para escritores já engajados, percebemos que as provocações postas a eles estão de acordo com a atuação que já possuem e com a natureza de seu vínculo com a classe trabalhadora.

Já dentro do campo da arte que chamamos de engajada, o autor dá o nome de tendência à orientação adotada por um escritor progressista a respeito da sua utilidade na luta de classes. Tentando provar que uma obra que tenha um tendência revolucionária tenha que ter necessariamente todas as outras qualidades, que não basta ter uma perspectiva, ele diz que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Sendo assim, “a

---

<sup>9</sup>Este ensaio foi apresentado por Walter Benjamin, em Paris, em 1934, num encontro com escritores interessados em discutir os novos problemas colocados pelo avanço do fascismo. Benjamin estava foragido, na França, enquanto Hitler prendia e matava militantes comunistas e socialistas na Alemanha. A epígrafe do texto já anuncia o principal desafio: trata-se de ganhar os intelectuais para a causa operária, fazendo-os tomar consciência da identidade entre suas inquietações espirituais e suas condições de produtor. (Iná Camargo, Palestra sobre o ensaio “O autor como produtor” In MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. Ensaaios sobre Arte e Cultura na Formação, São Paulo, s/d, p.28).

<sup>10</sup>Iná Camargo é assessora da Brigada de Teatro Patativa do Assaré e do Coletivo Nacional de Cultura do MST.

tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária” (Benjamin, 1994, p.121).

Considerando que, para Benjamin, a simples adesão à causa não garante qualidade a uma obra, essa é a expressão de um debate que engloba um entendimento sobre forma e conteúdo, sobre tendência e boa qualidade e, em grande medida, um posicionamento acerca da relação da política com estética.

Para o autor, ao invés de buscar compreender o vínculo de uma obra com as relações de produção de sua época, é fundamental aprofundar esse questionamento perguntando “como ela se situa dentro dessas relações?”. Ao pensar no vínculo de uma obra com as relações de produção de sua época, entendemos que este pode ser crítico ou reacionário, por exemplo. Mas, ao pensar como ela se situa dentro dessas relações, obtemos uma diferença fundamental, a grande mudança está na relação direta de transformação do processo onde o autor está inserido e não somente uma mudança na posição política pelo conteúdo.

E ainda, há uma questão fundamental, colocada por Lukács, que constitui um dos princípios mais importantes da concepção marxista da história. Diz que:

No que concerne à história das ideologias, o materialismo histórico reconhece – ainda neste ponto, em franca oposição ao marxismo vulgar – que o desenvolvimento das ideologias não acompanha mecanicamente e nem segue *pari passu* o grau de desenvolvimento econômico da sociedade. (2010, p.16)

O perigo é cair em um determinismo ou em uma relação direta entre a arte e o condicionamento social, ou seja, as relações estabelecidas na estrutura com a superestrutura. Para Marx, a ação dos fatores econômico-sociais condicionantes não se exerce diretamente, mas através de uma complicada trama de elos intermediários. A dependência e a autonomia são relativas de acordo com a natureza de cada produto da superestrutura, pois uma teoria política que carrega determinados interesses de classe é muito mais evidente do que a arte.

Enquanto um processo de formação eminentemente social, a cultura acaba por obedecer aos ordenamentos da própria organização social, ou seja, de acordo com o próprio desenvolvimento da história, esta foi se constituindo fundada na sociedade de classes e sob a vigência da propriedade privada, portanto, adquirindo claramente um corte classista e se transformando, muitas vezes, em um instrumento de dominação de classe. No entanto, para além de se configurar com um reflexo da sociedade, a cultura é

também um elemento de mediação, ela tem a grande capacidade de ser mediação e assim, não de se adequar mas, fundamentalmente expressar, trazer a tona essas contradições da sociedade. Nesse sentido, no campo das lutas sociais, fica perceptível o quanto a cultura adquire lugar estratégico a serviço da ideologia dominante e como, ao mesmo tempo, como no objeto desse trabalho, a cultura, no interior de uma sociedade de classes, pode ser um elemento no processo de crítica a sociedade burguesa e claro, entendemos que toda a produção dessa natureza que se desenvolva em contraposição à ordem hegemônica pode ser severamente perseguida.

## **1.2 - O pensamento de Gramsci e os desafios de uma perspectiva nacional-popular**

No campo marxista, dos vários autores que já trataram da cultura, Antônio Gramsci tem particularidades significativas e se destaca como um estudioso muito importante e até mesmo peculiar, devido ao fato de sua obra ser marcada por uma profunda universalidade, o que o tornou capaz de ultrapassar os limites dos estudos estritamente culturais próprios de sua época e tratar da realidade social em sua

totalidade. Portanto, não partimos de uma escolha aleatória, e sim da convicção de ser este um grande estudioso que tem muito a contribuir para a análise que nos propomos a realizar, seja através do estudo restrito da cultura e da arte, seja através das outras dimensões que compõem a realidade social. A produção intelectual de Gramsci é de grande significado, por ser este um pensador fundamental de conservação e superação dos escritos de Marx.

Coutinho (1992) analisa que a produção mais madura de Gramsci se inicia em 1926, quando foi preso pelo regime fascista e, por isso, quase toda sua obra pode ser considerada “póstuma”, uma vez que foram publicadas somente após a sua morte. Antes de ser preso, Gramsci escrevia diversos artigos para a imprensa operária, informes e cartas privadas sobre questões de estratégia revolucionária, além de um ensaio mais denso sobre *A Questão Meridional*. Até esse momento, Gramsci acreditava que escrevia “para o dia-a-dia”, e portanto “tais artigos eram destinados a morrer tão logo se encerrasse o dia”, como ele mesmo afirmava. No entanto, logo depois de encarcerado, já sabendo da possibilidade de ficar muito tempo na prisão, e com o espírito inquieto de um revolucionário, declarou a sua cunhada Tatiana a intenção de elaborar um plano de estudos mais consistente. Como diz Coutinho (1992), esse seria um trabalho diferente da sua produção pré-carcerária, que estava voltada para o “dia-a-dia”. Segundo o autor, Gramsci pretendia que viesse a ser agora algo “desinteressado”, *firewig*, ou seja, “para sempre”. Essa construção resultou nos Cadernos do Cárcere, que se tornaram uma das obras mais comentadas e discutidas no século XX.

Portanto, é preciso reconhecer que esse era um momento histórico em que muitas mudanças na sociedade contribuíram para a construção do seu pensamento e superação em relação a Marx. A respeito disso, podemos dizer, utilizando um termo de Coutinho (1992), que seria considerado uma prova de anti-historicismo de quem analisa o pensamento de Marx, Engels e também Hegel, acusá-los por não terem tratado de determinadas questões, como a cultura ou a formação dos partidos, a complexificação da sociedade civil, sendo que estas não eram presentes ou não tinham a mesma relevância para o pensamento social de sua época.

Diferente de Gramsci, que vivenciou um processo de intensificação da socialização da participação política e trabalhou em uma época e num âmbito geográfico nos quais já se generalizou uma maior complexidade do fenômeno estatal, os pensadores acima citados viviam em uma conjuntura de escassa participação política e forte repressão do Estado, em que conheciam apenas as formas de organização corporativa.

Pode ser observado, no conjunto de sua obra, que o autor sempre demonstrou muita preocupação com a cultura e sua relação com a sociedade. No entanto, Gramsci jamais poderia ser considerado um culturalista. É interessante observar que, devido à conjuntura de sua produção, muitos foram os temas tratados de forma fragmentada, enquanto outros tiveram um desenvolvimento mais rico e cuidadoso, fazendo com que os conceitos fundamentais de Gramsci para abordar os temas culturais sejam aqueles que abordam seus escritos de forma generalizada: Estado e sociedade civil, intelectuais, hegemonia, dentre outros. Nesse mesmo sentido, a todo momento, é visível que ele se recusa em separar a cultura da história e da política.

Gramsci inicialmente compartilhava de um viés idealista, que não se referia apenas ao debate sobre cultura, mas a toda a compreensão da sociedade. Sobre a cultura, a enxergava situada no campo dos valores e em consonância com esse entendimento, ele acreditava na educação como atividade do espírito, em que seria possível, portanto, através de crítica, superar uma compreensão imediata da vida social, o que no fim, acabava por fortalecer uma compreensão da cultura em sentido dominante. Essa perspectiva pode ser considerada um reflexo da influência que ele recebia de intelectuais burgueses que traçaram o quadro cultural e artístico predominante na Itália e com o qual Gramsci dialogou em sua formação como militante socialista, que entre muitos outros, se destacam Croce e Sorel<sup>11</sup>. Estas são vanguardas intelectuais com as quais Gramsci rompeu quando muitos deles foram para a linha militarista e reacionária durante a guerra e quando ele próprio se tornou mais próximo do marxismo.

Em termos históricos, até 1917, Gramsci entendia que uma solução para o problema cultural seria arrancar o privilégio de uma classe à cultura, reestruturando e expandindo o sistema educacional. No entanto, a Revolução Russa e sua aproximação com as ideias de Lênin trazem novas determinações, fazendo com que ele passe a compreender a cultura como componente para superação da alienação e exploração. Esse é um entendimento fundamental, pois o que antes era uma capacidade crítica individualizada, se transforma em atributos coletivos, fazendo com que mude também o foco do problema, que seria, então, lutar contra uma liderança partidária composta de intelectuais de classe média que monopolizavam a teoria.

---

<sup>11</sup>Idealistas Italianos que exerceram grande influência sobre Gramsci nesse momento. Acreditavam, a partir de uma perspectiva hegeliana, na perspectiva de que, através das mudanças no plano das ideias, se dava a mudança na realidade.

Em *Selections from Cultural Writings*, a respeito do pensamento de Antonio Gramsci, os autores procuram deixar claro que a intenção de Gramsci, num primeiro momento, seria criar uma “massa” educada capaz de deliberar e elaborar estratégias por ela mesma, mudança esta que está intimamente ligada a questões próprias do Partido Socialista Italiano, que estavam sendo vivenciadas naquele momento. Acreditava, assim, que a educação formal não tem valor se ela for reprodutora das relações de poder e dominação, mas quando combinada com uma militância política, assim tem-se objetivos de classe e elementos de questionamento da sua própria posição na sociedade, o que resulta em uma formação político-ideológica.

Nas formulações gramscianas, o processo de mudança na problematização da noção de cultura eleva o acúmulo de saber enciclopédico a um processo de autoconhecimento, o que, para o autor, está intimamente ligado a uma perspectiva de classe. Ele indica, nesta perspectiva, um caminho de crítica a si mesmo, em um amplo processo de formação da consciência, de conhecer sua condição de classe, conhecer as relações sociais nas quais se está inserido e, a partir daí, as possibilidades de transformação. É evidente para o autor, nesse momento que, através da cultura, o homem forma sua consciência e, nesse processo, se conhece. Por esta análise, podemos afirmar que um trabalhador se reconhece como trabalhador na mesma medida que o burguês se reconhece como burguês.

Gramsci enfrentava questões políticas e militantes fundamentais para formular essa conceituação. Era um tempo em que ele percebeu que o PSI era formado por uma militância forte, mas desorganizada e teoricamente despreparada. Nesse sentido, ele passou por um processo de convencimento dos membros do partido da necessidade da “cultura”, eliminando assim a concepção de “associações de escola” ou de saber enciclopédico e tratando-a como “disciplina do eu interior” onde, através do processo de autoconhecimento, a classe trabalhadora precisa disciplinar sua atuação política na sociedade, através da organização e da formação política. É assim que, através de seu pensamento, a cultura se aproxima mais de um conceito político e se torna mais marcada a ênfase sobre o caráter de classe desta. Tratamos de um contexto em que Gramsci começa a se colocar algumas questões como, de que forma uma cultura especificamente proletária poderia ou deveria ser, como ela está relacionada com a cultura burguesa e ainda, como ela pode ser organizada na prática.

Entendendo a cultura dessa forma, Gramsci é capaz de propor estratégias para a sua organização. Em 1919, Gramsci e outros companheiros de partido, como Angelo



Tasca, Palmiro Togliatti e Umberto Terracini, lançam o jornal L'Ordine Nuovo, que se denominava de “resenha semanal de cultura socialista”. Segundo Coutinho, “trata-se de editar um órgão que seja centro de criação e difusão da cultura socialista, da preparação ideológica que, como vimos, ele considera elemento essencial da luta para criar as condições da transformação socialista” (1992, p.13). Ou seja, ele acredita em uma formação cultural como possibilidade de ação, em que a cultura, agora como uma junção de valores coletivos e visão de mundo, é coletiva na medida em que forma a consciência de uma classe. Trata-se de uma luta que seja, também, ideo-cultural, entendida como frente fundamental para a hegemonia e assim, para a revolução. O grupo de L'OrdineNuovo passa, a partir de setembro de 1920, a se dedicar com atenção especial à tarefa de formar “grupos comunistas” nas fábricas de Turim.

Convencido agora, ainda que com certo atraso, da importância central do partido político na agregação de uma vontade coletiva, Gramsci vai dedicar seus esforços – até então concentrados na formação dos Conselhos de Fábrica – à construção do novo partido. (Coutinho, 1992, p.23)

Esse era um momento de efervescência política muito forte em que a possibilidade de construção histórica do socialismo era presente, o que servia de palco vivo para os estudos de Gramsci. Nesse sentido, é clara a percepção de que o desenvolvimento, ou o desenrolar do seu pensamento, está intimamente ligado a organização da sociedade em sua época. Nesse mesmo sentido, Coutinho enxerga que seu conceito de sociedade civil, a partir na concepção de ampliação do Estado, parte precisamente do reconhecimento dessa socialização da política no capitalismo desenvolvido e se apoia nessa nova configuração política em que estão presentes os aparelhos privados de hegemonia. Gramsci, com essa clareza, diz que:

Sua concepção da associação [de Hegel] só pode ser ainda vaga e primitiva, situada entre o político e o econômico, de acordo com a experiência da época, que era muito restrita e fornecia um único exemplo completo de organização, a organização ‘corporativa’ (política inserida na economia). Marx não podia ter experiências históricas superiores às de Hegel (pelo menos muito superiores). (...) O conceito de organização em Marx permanece ainda preso aos seguintes elementos: organizações profissionais, clubes jacobinos, conspirações secretas de pequenos grupos, organização jornalística. (Gramsci apud Coutinho, 1992, p.75)

Para Gramsci, o conceito de sociedade civil se refere primeiramente a uma “trama privada” que se realiza nessa esfera da superestrutura que é o “palco da vida social”, um espaço em disputa por diversos projetos de sociedade com legalidade própria, difusão de valores e ideologias. Nesse sentido, “as ideologias, ainda que naturalmente não sejam indiferentes ao Estado, tornam-se algo “privado” em relação a ele: a adesão às ideologias em disputa torna-se um ato voluntário (ou relativamente voluntário), e não mais algo imposto coercitivamente” (Coutinho, 1992, p.80).

É portanto, uma esfera pluralista de organizações, de sujeitos coletivos que se apresentam em luta ou aliança entre si. Mais do que uma independência de seus aparelhos, a sociedade civil mantém com as esferas da economia e da política uma relação de autonomia, no sentido de que constrói práticas e intervenções que se autorregulam e que interferem nas demais instâncias. (Bezerra, 1998, p.22)

É perceptível que essa composição se difere da de Marx, em que a sociedade civil representava a esfera econômica, ou seja, as forças produtivas e as relações de produção. O pensador italiano, por sua vez, constrói em seus escritos a perspectiva de que existe uma esfera econômica, onde as classes se definem e a estrutura produtiva se mantém e uma esfera política, onde as classes se organizam em torno de um projeto e criam a perspectiva de tomada do poder. A esfera econômica é a estrutura e a política, a superestrutura, que passa a ser composta por duas esferas, a sociedade política e a sociedade civil. A sociedade civil se materializa através dos “aparelhos privados de hegemonia”, enquanto a sociedade política se manifesta através dos aparelhos coercitivos, administrativos e burocráticos do Estado. Nesse direcionamento, a sociedade política

É formada pelo conjunto dos mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência, e em que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle das burocracias executiva e policial-militar; e a sociedade civil, formada precisamente pelo conjunto das organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão das ideologias, compreendendo o sistema escolar, as igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as organizações profissionais, a organização material da cultura (revistas, jornais, editoras, meios de comunicação de massa), etc. (Coutinho, 1992, p.77)

Dessa forma, se torna perceptível que o que ocorre não é um deslocamento da sociedade civil para a superestrutura e sim, uma mudança no entendimento do conceito,

ou seja, há uma diferenciação na superestrutura entre duas esferas, sendo que a estrutura produtiva, ou a sociedade econômica, se mantem. Gramsci acredita que, a partir da complexificação do capitalismo, somente é possível pensar o Estado a partir dessas duas esferas essenciais no interior da superestrutura. Portanto, são elas, a sociedade política e a sociedade civil que compõem a noção de Estado ampliado, em que o Estado, como conhecemos em Marx, é na verdade, a união entre as duas esferas.

Gramsci aborda por uma lógica dialética a relação entre sociedade política e sociedade civil, que seria a representação da supremacia. Coutinho lembra que “o termo supremacia designa o momento sintético que unifica (sem homogeneizar) a hegemonia e a dominação, o consenso e a coerção, a direção e a ditadura” (1992, p.78). No entanto, a relação entre ser mais consensual ou ditatorial depende do nível de autonomia das duas esferas e das formas de luta de classe. Ou seja, quanto mais forte forem as lutas travadas no âmbito da sociedade civil, mais rica politicamente será essa sociedade e a luta por hegemonia. No entanto, é preciso desconstruir a ideia, muito difundida e equivocada, de que na sociedade civil estão presentes apenas aparelhos privados de hegemonia que representam a classe trabalhadora. Não ocorre dessa forma, este é um espaço de disputa de interesses, de ideologias e, portanto, é composto também pela classe burguesa que busca se manter no poder, ou seja, manter sua supremacia através da garantia de ser uma classe hegemônica. Esse direcionamento depende de uma série de fatores, que podem culminar em diferentes níveis de representação.

Muito influenciado pelos acontecimentos da Revolução Russa, os quais ele assistiu e pode analisar seu desenvolvimento, Gramsci, quando foi preso, era orientado por duas questões sobre a conjuntura sócio-política da Itália. Ainda antes de visualizar os rumos tomados pela experiência do socialismo real, buscava entender porque uma revolução nos moldes daquela que aconteceu na URSS não deu certo na Itália e por que, ao não dar certo, ainda abriu caminhos para a instauração do fascismo como uma estratégia neoconservadora. Diante dessa e de outras questões, Gramsci começa a buscar respostas a partir do entendimento de diferentes tipos de sociedade, as de tipo “oriental” e as de tipo “ocidental”. A partir desse entendimento, ele acusa Trotsky de ser um defensor do ataque frontal que, segundo ele, só causa derrotas. É nesse sentido que se põe claramente contrário a estratégia da revolução russa em países de tipo ocidental e diz que, após 1929, o que houve foi uma “revolução pelo alto”, através de uma coletivização forçada e uma industrialização acelerada (Coutinho, 1992).

Para o estudioso, o desenvolvimento da teoria do fim do Estado, ou “sociedade regulada”, está atrelado ao desenvolvimento de estratégias de tomada do poder que sejam condizentes com tipos diferenciados de sociedade, ou seja, as sociedades do tipo “oriental” ou “ocidental” são analisadas de acordo com a autonomia, o desenvolvimento e o nível de representação da sociedade civil.

Na sociedade de tipo oriental, o Estado em sentido estrito ou a sociedade política (estrutura de materialização do poder através dos aparelhos burocráticos, administrativos e repressivos) é muito forte, enquanto a sociedade civil, esfera altamente pluralista, é primitiva, fraca e gelatinosa, própria das sociedades em que o capitalismo ainda não se complexificou, em que as classes ainda estão em processo de formação. Nesse tipo de sociedade, em que “o Estado é tudo”, uma revolução deve ser encaminhada através da tomada direta do poder, por ser uma sociedade baseada na dominação. Este seria, então, um processo revolucionário de ataque frontal, com uma estratégia de revolução baseada na “guerra de movimento”.

Já na sociedade de tipo Ocidental, há uma relação “equilibrada” entre a sociedade política/ Estado e a sociedade civil. Nesse tipo de organização, o poder não é concentrado e a sociedade civil é mais complexa e plural, o que nos faz perceber que, para uma transformação revolucionária, a luta política é muito mais complexa e exige esforços na conquista de hegemonia que, além da dominação e da coerção, seria construída através do consenso e da direção, através de uma constante “guerra de posição”, como as guerras de trincheira.

Em outras palavras, nas sociedades capitalistas “ocidentais”, a sociedade civil é rica e sólida, compondo-se como um palco privilegiado da luta de classes na disputa pela direção político-cultural. Nesta esfera, as classes populares podem (e devem) tentar conquistar esta direção antes de conquistar o poder político, com o qual se tornam dominantes, sem deixarem, no entanto, de ser dirigentes. (Bezerra, 1998, p.27)

É preciso ressaltar que essa diferenciação não tem referência na localização geográfica dos países, pois conforme diz Coutinho: a ‘ocidentalidade’ de uma formação social não é, para Gramsci, um fato puramente geográfico, mas sobretudo um fato histórico” (1992, p.89). Assim sendo, essas classificações não são estáticas, sendo possível um processo de “ocidentalização” das sociedades de tipo oriental, a partir da ampliação do Estado e do desenvolvimento, fortalecimento e da complexificação da sociedade civil.

Para ele, o ponto histórico de mudança na estratégia de tomada do poder aconteceu em 1870, com o processo de ocidentalização das sociedades europeias. Diante dessa conjuntura, “a fórmula tipo 1848 da ‘revolução permanente’ - conclui Gramsci – é elaborada e superada na ciência política pela fórmula da ‘hegemonia civil’. Ocorre, na arte política, o que ocorre na arte militar: a guerra de movimento torna-se cada vez mais guerra de posição” (Gramsci apud Coutinho 1992, p.90). É possível perceber assim que, para cada tipo de sociedade, há uma estratégia de luta, ou a combinação delas, em maior ou menor proporção, para a conquista do poder. Como nas sociedades de tipo ocidental há uma sociedade civil consolidada, conforme dito, a classe que procura tomar o poder deve procurar primeiro ser dirigente para então ser dominante. A conquista da hegemonia por uma determinada classe implica que ela tenha conquistado o consenso junto à maioria da população, ou seja, se tornado dirigente. Por isso, o conceito de hegemonia não se equipara ao de dominação, pois o mesmo se revela na capacidade da classe trabalhadora de estabelecer um complexo sistema de relações e de mediações, ou seja, uma completa capacidade de direção.

E ainda, Gramsci pondera que uma revolução socialista deveria ter a direção do proletariado urbano, porém deveria ser estendida também ao campo para então se formar uma frente nacional das classes subalternas, o que se conformaria na materialização de uma hegemonia do proletariado, consolidando assim, o que ele chama de bloco histórico. “ Éramos pela fórmula muito realista e nada “mágica” da terra para os camponeses; mas queríamos que ela fosse inserida numa ação revolucionária geral das duas classes aliadas, sob a direção do proletariado industrial. [...] ” (Gramsci, 2011, p.111). Essa é uma discussão presente no texto “A Questão Meridional”, escrito antes de sua prisão e publicado no ano de 1926, que é considerado talvez o texto mais denso e consistente do período pré-cárcere. Este foi escrito, pode-se dizer, “no calor do momento”, em uma conjuntura que expressa, para ele, a importância das massas na definição dos rumos de um possível regime socialista. A questão meridional diz respeito ao sistema de alianças de classe, em que

O proletariado pode se tornar classe dirigente e dominante na medida em que consegue criar um sistema de alianças de classe, que lhe permita mobilizar contra o capitalismo e o Estado burguês a maioria da população trabalhadora. Na Itália e nas reais relações de classe existentes na Itália, isso significa: na medida em que consegue obter consenso das amplas massas camponesas. (Gramsci, 2011, p. 112)

Portanto, em uma realidade como a italiana, em que se tem diferenças explícitas no processo de desenvolvimento capitalista, a direção, ou o protagonismo, será do proletariado urbano porque o processo de formação da consciência e formação das lutas é mais desenvolvido. No entanto, é preciso haver a construção de uma frente nacional das classes subalternas, que é, em primeira instância, a união do proletariado urbano e rural. Este constitui, para Gramsci, o cerne da questão meridional, uma vez que a ação do proletariado de fábrica, se realizada descolada da adesão e da formação de um consenso, poderia ser falha na conquista do poder e na tomada do Estado pela classe.

Gramsci afirma, assim, que “um grupo social pode e mesmo deve ser dirigente [hegemônico] já antes de conquistar o poder governamental” (apud Coutinho, 1989, p.80) e considera esta uma das condições principais para a conquista do poder. Ele acredita, a partir desta análise, que para que as classes subalternas (em seu sistema de ideologias) obtenha hegemonia mesmo antes da conquista do poder do Estado, esta pode ser classe dirigente, antes de ser dominante. Ser dirigente e ser hegemônico significam, entre tantos outros fatores, ser representante através do consenso em torno de um modo de vida, de uma cultura.

A hegemonia corresponderia assim a uma direção (consenso, legitimidade), política, cultural e fundamentalmente perpassada pela liderança ideológica de uma classe. Seria, portanto, a consolidação da capacidade da classe (bloco histórico, classe nacional) de dirigir moral e culturalmente toda uma sociedade.

É nessa perspectiva que podemos afirmar que:

A hegemonia é isto: determinar os traços específicos de uma condição histórica, de um processo, tornar-se protagonista de reivindicações que são de outros estratos sociais, da solução das mesmas, de modo a unir em torno de si esses estratos, realizando com eles uma aliança na luta contra o capitalismo e, desse modo, isolando o próprio capitalismo. (Gruppi, 1980, p. 59 apud Bezerra, 1998, p. 28)

Coutinho conta que a experiência concreta da Revolução Soviética revelou a Gramsci algo que já vinha proclamando em teoria. Ele entendia que a vontade revolucionária, a iniciativa de um sujeito coletivo organizado, pode fazer triunfar os ideais do socialismo mesmo onde as condições objetivas parecem não estar ainda “maduras” para a transformação. Essa perspectiva encaminhou Gramsci a um questionamento muito claro. Como seria possível criar uma contra-hegemonia da classe

trabalhadora? A resposta implica, entre outros elementos, diretamente no processo de formação de consciência. Ou seja, para ele, enquanto o modo de produção capitalista explora e aliena, e desde que a classe trabalhadora esteja envolvida nessas relações sociais, também incorpora e desenvolve uma forma de pensar alienada, uma consciência distorcida das relações sociais em que se insere.

Portanto, uma vez que o pensamento da classe trabalhadora se forma dentro da lógica capitalista, sua consciência acerca das relações sociais nas quais está inserida não é plena. A classe trabalhadora, no correr da sua vida, tem profunda dificuldade de relacionar causa e efeito, de chegar à raiz do problema, aos fundamentos de sua condição de classe, costuma ser portadora de um pensamento imediato e conseqüentemente de um conhecimento imediato. A classe trabalhadora, especialmente, foi acostumada a pensar pelo que Gramsci denomina de “senso comum”, o que limita sua compreensão e limita também sua ação, fazendo com que a maioria das reações seja pontual e imediatista. Portanto, conforme dito anteriormente, a construção ou o fortalecimento de uma contra-hegemonia deve ser também cultural e ideológica, voltada para a construção de um novo projeto societário. Este movimento é pautado pela formação da consciência e jamais pode ocorrer de forma autoritária e vanguardista, só pode ser elaborado e construído através de uma maturidade política própria da classe trabalhadora, enquanto protagonista.

No interior destas elaborações, fica claro que Gramsci compreende a cultura como exercício de pensamento, hábito de relacionar causas e conseqüências. Por isso, é capaz de afirmar que todos são cultos, assim como todos são filósofos e intelectuais. No entanto, alguns homens são cultos empiricamente, não organicamente. Nesse sentido, o pensamento do senso comum deveria então ser “elevado ao bom senso”, que seria essa capacidade do reconhecimento, da crítica, o entendimento claro do seu lugar nas relações sociais capitalistas, bem como a consciência de sua capacidade de transformação. No entanto, é importante dizer que o modo de pensar da classe trabalhadora não deve ser recusado e substituído, deve ser organizado através de um processo coletivo e não simplesmente individual, que deve ocorrer concomitantemente a organização política da classe trabalhadora.

Reconhecendo que este não é um processo de substituição e implantação de uma nova e original consciência, Gramsci entende que o senso comum precisa ser trabalhado, mas, para isso, precisa primeiramente ser conhecido. A respeito desse aspecto, ele cita o folclore, pois entende que há uma estreita relação entre este e o “senso comum”, ou seja,

o folclore só pode ser compreendido como um reflexo das condições de vida cultural do povo. Por isso, o autor acredita que esse conjunto de crenças “populares” deve ser estudado não como algo pitoresco, mas seria preciso estudar o folclore como “concepção do mundo e da vida”, implícita em determinados estratos da sociedade, em detrimento das concepções de mundo “oficiais”. Por isso, “o folclore não deve ser concebido com uma bizzarria, mas como algo que deve ser conhecido e extirpado a fim de romper com a separação entre cultura moderna e cultura popular” (Gramsci, 2002, p.134). Nesse sentido, a superação do conhecimento imediato para uma consciência unitária, orgânica ou totalizante só é possível através da passagem ou elevação do senso comum para o bom senso. Para Gramsci, portanto, “o elemento popular “sente”, mas nem sempre compreende ou sabe; o elemento intelectual “sabe”, mas nem sempre compreende e, menos ainda, “sente” (Gramsci, 2011, p. 202).

A partir deste debate sobre a superação do senso comum pelo bom senso, a importância do intelectual se torna ainda mais fundamental ao compreender que a sociedade capitalista, em sua organização, atua na contramão dessa transformação, buscando manter as relações sociais através da reafirmação constante do senso comum. Para Gramsci, os intelectuais têm a função de estimular esse processo contrário à ordem do capital, pois o intelectual é aquele que educa e organiza uma determinada classe.

Seria possível dizer que todos os homens são intelectuais, mas nem todos os homens têm na sociedade a função de intelectuais (assim, o fato de que alguém possa, em determinado momento, fritar dois ovos ou costurar um rasgão no paletó não significa que todos sejam cozinheiros ou alfaiates). (Gramsci, 2011, p.206)

Dessa forma, a partir da definição de Gramsci, não podemos falar em “não intelectuais”, partindo do pressuposto de que todos os homens têm capacidades intelectuais, ainda que nem todos exerçam esse papel na sociedade, pois esta não é uma posição e sim uma função.

Condizendo com a importância que Gramsci dá aos intelectuais, ele os classifica em dois tipos. O intelectual orgânico é aquele elaborado pela classe em seu desenvolvimento histórico, podendo ser tanto ligado à burguesia quanto às classes trabalhadoras. Este tipo de intelectual se caracteriza por defender um claro projeto de sociedade, trabalhando então para o fortalecimento do mesmo. Já o intelectual tradicional é aquele que não está explicitamente vinculado a uma classe. Estes são



intelectuais que se assumem enquanto neutros, afirmam estar desvinculados das classes sociais, ainda que, para Gramsci, com a aceleração do desenvolvimento das sociedades, eles acabem por se vincular a algumas das classes fundamentais nesse processo. Portanto, não são classistas em si e podem comportar em seu interior diferentes visões de mundo, como é o caso das igrejas e universidades.

Gramsci acredita ser possível e necessário romper com esta suposta neutralidade dos intelectuais tradicionais. Por isso, as classes em luta teriam a tarefa de realizar uma conquista ideológica desse segmento. Pois, ainda que se digam neutros, não podem ser por muito tempo, estes devem ser “conquistados” pela classe que quer se tornar dirigente, ou se mantém dirigente no caso dos intelectuais da classe burguesa. Dessa forma, é fundamental compreender que, para Gramsci (2002), uma das características mais marcantes de todo grupo que se desenvolve no sentido do domínio é sua luta pela assimilação e pela conquista ‘ideológica’ dos intelectuais tradicionais. Sendo que, para ele, essa assimilação e conquista são tão mais rápidas e eficazes quanto mais o grupo em questão for capaz de elaborar simultaneamente seus próprios intelectuais orgânicos.

No entanto, segundo Coutinho (2011), há uma leitura equivocada de Gramsci, infelizmente muito difundida, que transforma todo intelectual tradicional em intelectual conservador ou descompromissado e todo intelectual orgânico em intelectual proletário e revolucionário. É fundamental compreender que há intelectuais orgânicos tanto das classes dominadas como da classe dominante. Em se tratando dos intelectuais orgânicos da classe trabalhadora, estes têm a função de unificar os conceitos para criação de uma nova cultura, que não se reduz apenas a formação de uma vontade coletiva, capaz de adquirir o poder do Estado, mas também a difusão de uma nova concepção de mundo e de comportamento, no fortalecimento constante de uma contra-hegemonia, em que este contribui na elevação da consciência, tornando-a unitária.

Nas análises do pensador italiano, o que se observa no caso da Itália (e também podemos dizer, do Brasil) é que há um histórico distanciamento entre intelectuais e o povo. Considerando que estes são peças importantes no processo de organização da cultura, o que Gramsci chama de uma “reforma intelectual e moral”, essa relação é de extrema importância para o processo de revolução cultural, fruto da elaboração de uma nova concepção de mundo. Para Coutinho (2011), essa organização da cultura é o sistema das instituições da sociedade civil cuja função dominante é a de concretizar o papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo.

Considerados como intelectuais coletivos, Gramsci dá aos partidos políticos um destaque muito importante. Composto a materialidade da sociedade civil e considerados como “moderno príncipe”, estes têm um caráter unificador, com fundamental importância na função de agregar, mobilizar e organizar. Portanto, aquelas funções atribuídas por Maquiavel a uma pessoa, são agora atribuições coletivas. Como bem lembra Coutinho: “O ‘moderno príncipe’ – o agente da vontade coletiva transformadora – não pode mais ser encarnado por um indivíduo”. (1989, p.103). Por isso mesmo, Gramsci (2002) acredita que todos os membros de um partido devem ser considerados intelectuais, exatamente pela função que exercem por intermédio do partido, ou seja, uma função que é dirigente e organizativa. O partido político se destaca como um dos elementos característicos da forma moderna da sociedade civil, e principalmente por ser um organismo (organização) de caráter universalizante e não corporativa, capaz de transcender o território da fábrica. Por ter essa constituição, ele é responsável pela síntese política no processo de organização da vontade coletiva da classe operária. Portanto, “a tarefa do moderno príncipe consistiria em superar inteiramente os resíduos corporativos (os momentos “egoístico-passionais”) da classe operária e contribuir para a formação de uma vontade coletiva nacional-popular” (Coutinho, 1989, p.104).

O partido deve, portanto, assumir uma função de síntese e mediação. É somente dessa forma que o partido operário pode se tornar organizador e expressão de uma vontade coletiva. Ele tem a função de compor e alimentar a “batalha das ideias” na sociedade civil, por ser o organizador de uma reforma intelectual e moral, em que a luta não é apenas por uma revolução política, econômica e social, mas também por uma revolução cultural, pela criação de desenvolvimento de uma nova cultura. “Portanto, a preparação ideológica de massa é uma necessidade da luta revolucionária, uma das condições indispensáveis para a vitória” (Gramsci, 2004, p.297).

Para Gramsci a possibilidade de tornar-se classe hegemônica encarna-se precisamente na capacidade de elaborar de modo homogêneo e sistemático uma vontade coletiva nacional-popular; e só quando se forma essa vontade coletiva é que se pode construir e cimentar um novo ‘bloco histórico’ revolucionário, em cujo seio a classe operária (liberta do corporativismo) assuma o papel de classe dirigente (Coutinho, 1989, p.109).

Coutinho (1992) nos alerta para o fato de que a formação dessa vontade coletiva não é tratada por Gramsci, em nenhum momento, como simples construção de uma “ideia-força” capaz de mover a classe. Ao contrário, para ele, a vontade coletiva só pode

ser suscitada e desenvolvida quando existem condições objetivas para tanto. Segundo o autor, essa vontade coletiva é concebida por Gramsci como “consciência operosa da necessidade histórica”, ou seja, como a necessidade elevada à consciência e convertida em práxis transformadora. Entendemos assim que somente a partir da consciência da necessidade de superar o senso comum é que há disposição para a mudança. Essa consciência garante a superação da vontade imediata, elevando de um nível econômico corporativo para o ético político.

Nesta linha de interpretação, podemos afirmar que, para Gramsci, a vontade coletiva que tem como fundamento a garantia da contra hegemonia da classe trabalhadora, deve possuir duas orientações, nacional e popular. Gramsci entende que a nação tem uma determinação importante, este é um espaço de construção histórica das classes sociais e de seus processos de formação da consciência e das lutas, pois estas vivem em condições específicas em cada região do mundo. Por essa razão é que se torna necessário que a classe trabalhadora se entenda enquanto nação para que compreenda as questões objetivas em que vive, as especificidades das relações de tal sociedade. Assim, a partir da clareza do lugar que ocupa, a classe é capaz de aderir e fortalecer seu projeto societário revolucionário, para então compreender o cenário internacional, pois, sem a construção de uma nacionalidade pela perspectiva de classe dos trabalhadores, qualquer internacionalismo é vazio.

Tratando do caso específico da literatura na Itália, Gramsci nos dá contribuições para pensar a discussão que realizaremos acerca da construção sócio-histórica e cultural do Brasil, através do cinema. Em uma resposta ao texto de um escritor de sua época, sobre o fato do povo/ “público” italiano estar abandonando os escritores nacionais, em detrimento de leituras estrangeiras por meio de folhetins, Gramsci se preocupa em pensar a forma de contato entre a nação e seus escritores. Ele considera que

Inexiste atualmente este contato, ou seja, a literatura não é nacional porque não é popular. Paradoxo da época atual. De resto, não há uma hierarquia no mundo literário, isto é, não existe uma personalidade eminente que exerça uma hegemonia cultural. Questão de por quê e como uma literatura é popular. (2002, p.39)

Gramsci (2002) observa que não existe, de fato, nem uma popularidade da literatura artística, nem uma produção local de literatura “popular”, contando que falta uma identidade de concepção do mundo entre “escritores” e “povo”, o que quer dizer que os sentimentos populares não são vividos como próprios pelos escritores nem os escritores desempenham uma função “educadora nacional”, que não se propuseram e

nem se propõem o problema de elaborar os sentimentos populares após tê-los revivido e deles se apropriado. Ele pondera, portanto, que “a literatura deve ser, ao mesmo tempo, elemento efetivo de civilização e obra de arte; se não for assim, a literatura artística cederá lugar à literatura de folhetim, que, a seu modo, é um elemento efetivo de cultura, de uma cultura certamente degradada, mas vivamente sentida” (p.39). E ainda, explica que

A “beleza” não basta: é necessário um determinado conteúdo intelectual e moral que seja expressão elaborada e completa das aspirações mais profundas de um determinado público, isto é, da nação povo numa certa fase de seu desenvolvimento histórico” (2002, p.39).

Gramsci atenta para o fato de que em muitas línguas, como em alemão e russo, “nacional” e “popular” são sinônimos, ou quase. Particularmente na França, segundo ele, o termo “popular” já é mais elaborado politicamente, por estar ligado ao conceito de “soberania”, contando que, historicamente, soberania nacional e soberania popular têm um valor igual. Gramsci conta ainda que, na Itália, o termo “nacional” tem um significado muito restrito ideologicamente e que este não coincide com “popular”, já que na Itália os intelectuais estão afastados do povo, ou seja, da “nação”. Ao contrário, estão ligados a uma tradição de casta, que jamais foi quebrada por um forte movimento político popular ou nacional vindo “de baixo”.

A fim de compreender o porquê de o povo italiano preferir os escritores estrangeiros, ele aponta para o fato de que estes estão embebidos em uma hegemonia intelectual e moral que vem de fora de sua própria nação e, por isso, se sentem mais ligados a eles do que aos nacionais. E explica que,

Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (à parte retórica), não o conhecem e não sentem suas necessidades, suas aspirações e seus sentimentos difusos; mas são, em face do povo, algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta e não uma articulação (com funções orgânicas) do próprio povo. (Gramsci apud Coutinho, 2011, p. 349)

Assim, ao analisar a postura dos intelectuais, é capaz de compreender porque a classe trabalhadora tem tanta dificuldade de se entender enquanto classe, assim como a dificuldade de construção de uma vontade coletiva nacional-popular. E ainda, pensando na situação imperialista a qual a Itália estava submetida, marcada pela dependência, a

Itália não foi capaz de pensar sua própria realidade a partir de sua arte. Nas palavras de Gramsci, a Itália “se apaixonou por uma arte que não era sua”.

Como podemos perceber, Gramsci se empenha na tarefa de promover o desenvolvimento cultural da classe trabalhadora, por acreditar na formação do indivíduo como indissociável da política e da construção de um projeto societário em que esta se fortaleça enquanto classe revolucionária. Assim, afirma ser possível, através da construção de uma efetiva perspectiva nacional-popular na cultura, a elevação da atividade consciente, em que desenvolve a capacidade de reflexão, crítica e superação do senso comum. Gramsci sempre demonstrou muita preocupação com a organização da cultura no interior das relações sociais, por compreendê-la como uma concepção de mundo e da vida que se apresente de forma coerente e unitária. Com esse direcionamento, ele acredita que “todos os homens são filósofos”, ainda que, desta forma, a cultura se apresente nos seus níveis mais imediatos e primitivos, eles são a concepção de mundo da classe trabalhadora, ainda que se apresente de maneira confusa.

Em um texto de sua juventude, escrito ainda em 1916, ele traça algumas ideias sobre cultura, entendendo que

É preciso perder o hábito e deixar de conceber a cultura como saber enciclopédico, no qual o homem é visto apenas sob a forma de um recipiente a encher e entupir de dados empíricos, de fatos brutos e desconexos. (...) essa forma de cultura é realmente prejudicial, sobretudo para o proletariado. Serve para criar aquele tipo de intelectualismo balofo e incolor, repleto de presunçosos e sabichões. (...) Isso não é cultura, é pedantismo; não é inteligência, mas intelectualismo – e é com toda razão que se reage contra isso. (Gramsci, 2004, p.58)

Durante a greve geral de 1920, ele remete ao Proletkult, uma organização autônoma trabalhadora estabelecida inicialmente em Petrogrado e Moscou, em 1917 e 1918, tomando esta como um exemplo de uma organização cultural autônoma da classe trabalhadora. O sentido de "cultura proletária" foi, portanto, herdado dos soviets russos e se refere a sua defesa de uma moral proletária historicamente superior, baseada no trabalho produtivo, na colaboração e nas relações pessoais. (Forgacs e Nowell-Smith, 1999)

Em um artigo no *L'Ordine Nuovo* (edição número 7), de agosto de 1920, ele diz:

Existe na Itália, como instituição da classe operária, algo que se possa comparar ao soviético, que partilhe sua natureza? Algo que nos autorize a afirmar que o soviético é uma forma universal, não um instituto russo,

somente russo? O soviético é a forma através da qual, em todos os lugares onde existem proletários em luta para conquistar autonomia industrial, o proletariado manifesta essa vontade de se emancipar; o soviético é a forma de autogoverno das massas operárias. (apud Coutinho, 1992, p.14)

Como afirma Coutinho, é fundamentalmente importante saber que Gramsci compreende a cultura como um modo de pensar a realidade concreta, de intervir em sua transformação. Com esse direcionamento, a cultura inclui um modo de pensar, de viver e de se expressar, em que ele vai contra a ideia de que cultura significa saber um pouco de tudo e diz: “eu vou ser mais claro: eu tenho uma ideia socrática de cultura; eu acredito que significa pensar bem, o que se pensa e, portanto, agir bem, em qualquer coisa que faça” (Gramsci apud Forgacs e Nowell-Smith, 1999, p.57. Tradução nossa).

Gramsci, ao analisar a literatura popular, tem um enfoque histórico, no qual procura relacionar a produção literária com o processo histórico que a produziu e para o qual ela contribuiu e também um enfoque político, buscando compreender de que forma a cultura pode influenciar na consciência política. Isso, por compreender a política enquanto esfera autônoma, mas que é permeada por um forte direcionamento ideológico, em que a criação de uma cultura compõe uma mudança estrutural na sociedade. Portanto, a cultura é também um conceito básico do socialismo, segundo Forgacs e Nowell-Smith (1999) e nesse sentido, Gramsci acredita que a cultura integra e torna concreto o vago conceito de liberdade de pensamento, que deve ser enriquecido por um outro conceito, o de organização, em que esta deve ser organizada da mesma forma que se deve organizar qualquer atividade prática. Coutinho (2011) chama de “organização da cultura” o sistema de instituições da sociedade civil com a função ideológica de concretizar o papel da cultura na reprodução ou na transformação da sociedade como um todo.

Para Gramsci, a direção política está intrinsecamente ligada à direção ideológica. O autor (2002) acredita que o grande mérito de Lênin era precisamente o de ter compreendido, contra as degenerescências e simplificações economicistas e deterministas, o extraordinário e decisivo valor da luta cultural e ideológica para a afirmação das classes subalternas e de um novo sistema econômico-social. Neste sentido, Gramsci, diferente de Marx, recupera o termo ideologia com nova roupagem. Este, que antes era um termo negativo, passa a designar um conjunto de ideias que alimenta as ações em torno do projeto de sociedade de determinada classe.

A respeito de Gramsci, Coutinho diz que, “como poucos marxistas de seu tempo, ele compreende plenamente o valor da indicação de Engels e de Lênin, segundo a qual a frente cultural – juntamente com a frente econômica e a frente política – é um terreno decisivo na luta das classes subalternas” (1992). De acordo com esse direcionamento fica claro, para Bezerra, que o conceito de hegemonia:

Representa um processo amplo e global, que se concretiza através das relações econômicas e políticas e da construção de um modo de vida, uma conduta ética e moral e, conseqüentemente, de uma cultura que seja reflexo destas determinações ao longo das relações sociais. (1998, p. 27)

Assim, a conquista por hegemonia requer fundamentalmente uma ampla formação ideológica, que se caracteriza por um forte processo de “batalha cultural”. Essa, como dimensão constitutiva da conquista política, é voltada para construção de um modo de vida, de uma ideologia, e, portanto, é possível compreender que um dos elementos da hegemonia é a cultura. Para Coutinho, “a luta de classes, sob a forma da batalha de ideias, da luta pela hegemonia e pelo consenso, atravessa tanto a sociedade civil quanto esse sistema de ‘organização da cultura’” (Coutinho, 2011, p.18). E nesse sentido, ele entende que não pode existir sociedade civil efetivamente autônoma e pluralista sem uma ampla rede de organismos culturais; e, vice-versa, não pode existir organização da cultura efetivamente democrática sem estar apoiada numa sociedade civil desse tipo. Dessa forma, entendemos que esse é o lugar ocupado pelos movimentos sociais e pela organização que nos propomos a estudar e reconhecemos que o seu “poder” de transformação está intimamente ligado à força que adquire a sociedade civil. Na medida em que enxergamos nosso objeto como uma das expressões desse processo de contra-hegemonia e organização da cultura, na perspectiva gramsciana, assim como tratamos do partido político, o MST e a Via Campesina se configuram como importantes intelectuais coletivos da classe trabalhadora hoje.

### **1.3 Quando os trabalhadores tomam os cinemas nas mãos: experiências mundiais da relação entre cinema e lutas sociais**

Partindo da construção da arte e da contribuição de Gramsci, entendemos este como um importante momento de sistematizar algumas das experiências mundiais que se estabeleceu, em diferentes momentos da história, entre arte e política, ou entre cinema e lutas sociais. Pois, há de se ter atenção para o fato de que o cinema, diferente de outras artes, é fruto da sociedade moderna e, neste sentido, marcado desde o seu início pelas contradições da burguesia que o criou. Depois do pequeno período artesanal, o cinema logo se tornou destaque na indústria cultural e seu desenvolvimento é, sem dúvida, impulsionado pelo seu êxito comercial, o que fortalece seu caráter de mercadoria na sociedade capitalista.

Para Alea (1984), fica evidente que o cinema, talvez o mais expressivo entre os meios de produção artística, não pode deixar de assumir o seu caráter de mercadoria. Neste mercado, a princípio, seu vínculo maior era com as camadas populares, quando, por exemplo, em 1895, o cinematógrafo inventado pelos irmãos Lumière se torna uma diversão barata, em que os temas dos filmes eram considerados populares e até mesmo vulgares, portanto o sentido de popular nesse momento é contrário àquele proposto logo depois pelos movimentos em luta. Nesses filmes não estavam presentes as questões da classe operária, nem mesmo das lutas, não se constituindo como uma “expressão do povo”. É somente por volta da segunda década do século seguinte que ele passa a interessar a outras camadas da sociedade, quando ocorre uma mudança também nas temáticas tratadas nos filmes.

De sua condição de mercadoria e de seu caráter “popular” [...] é que se originou a resistência que houve para elevar o cinema à categoria de verdadeira arte entre os círculos em que reverenciava incondicionalmente a arte “cultura”. Arte e povo estavam em confronto. (Alea, 1984, p. 30)



Esse é um momento em que se coloca em xeque, como já dito, o verdadeiro valor artístico do cinema. A esse respeito, Alea (1984) observa que houve quem pensasse que o cinema, para ser arte, deveria esforçar-se por traduzir as grandes obras de cultura universal. Ao mesmo tempo que ocorre uma elitização do cinema, podemos observar o início de um processo de apropriação por uma perspectiva que pretendia a construção de um cinema efetivamente popular, no sentido de ser parte e expressão das contradições e aspirações da classe trabalhadora. Segundo Willians,

Para o pensamento e a prática socialista, o interesse pelo cinema cresce enormemente após a revolução de 1917. Mas as relações importantes começam antes, pois as primeiras plateias de cinema eram trabalhadores dos grandes centros urbanos do mundo industrializado. Entre essas mesmas pessoas no mesmo período, os movimentos operários e socialistas ganhavam cada vez mais importância. (2007, p.412, Soares/ Willians)

Em termos históricos, podemos afirmar que essa perspectiva artística de engajamento é compatível com a virada do século XIX para o século XX, um momento de fundamental importância para a constituição da classe trabalhadora e de formação da consciência<sup>12</sup>. A revolução industrial trouxe o elemento de classe e sua organização como forma de superação das ações e reações coletivas esporádicas que sempre existiram em outros momentos da história. Este é o momento em que, pelo processo de complexificação das relações capitalistas de produção e de entrada no momento do capitalismo monopolista, diferente de outros momentos da história, vemos a consolidação do movimento operário, que passa a lutar contra seus patrões e, em última instância, contra a classe burguesa através da organização em sindicatos, cooperativas, por melhores condições de vida através da tentativa de dar visibilidade ao processo de exploração. A produção de imagem é, no processo de lutas, também uma forma de dar visibilidade aos momentos e caminhos da luta de classe.

É, portanto, em torno dessa conjuntura que são registradas as primeiras formas de apropriação do cinema pelos movimentos da classe trabalhadora em luta, já no início do século XX. Nesse estudo, é inevitável pensar como se comporta, quais as delimitações e especificações de uma arte com lugar bem delimitado na luta de classes. Dentre as diversas questões que envolvem essa produção, estão elementos como o

---

<sup>12</sup>Sobre o processo de formação da classe trabalhadora no início do século XX e seu processo de formação da consciência, cf. Hobsbawn, Eric. A era das revoluções.

questionamento da linguagem juntamente com a mudança do assunto, um entendimento de mudança na totalidade do processo artístico, o que engloba a forma, o método, o conteúdo e o objetivo. Ou seja, como já tratamos, começa a nascer junto com o questionamento crítico, uma necessidade de construir uma arte revolucionária não somente no conteúdo, mas também na estética, na forma. Essas são questões que estão longe de terem sido resolvidas e se fazem presentes nas nossas discussões e análises mais atuais a respeito das artes em geral e mais especificamente na produção cinematográfica a qual nos dedicamos.

Em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin nos dá muitas contribuições para o debate em torno de um potencial revolucionário do cinema. Logo no início, ele faz referência a Marx, ao dizer que o sistema capitalista cria as condições de sua própria supressão. Consideramos importante situar que ele fala de um lugar na história em que suas aspirações com o cinema revolucionário são compatíveis com um momento em que essa possibilidade estava posta como condição real, muito por conta do processo revolucionário em curso. Portanto, apesar de enxergarmos um certo idealismo em relação a técnica, consideramos extremamente válidas suas contribuições, ainda que ressaltando algumas diferenças no que tange o momento atual.

O autor demonstra a radical transformação da reprodutibilidade técnica para a transformação das artes e da sociedade e trata de maneira especial do cinema, considerando-o como inseparável dessa reprodutibilidade. Manualmente, a arte sempre foi passível de ser reproduzida, portanto, a grande mudança diz respeito a quebra da aura que até então a compunha, para um processo de reprodutibilidade que, cada vez mais, passa a ser algo interno a própria obra.

No século XIX, acontecia então uma mudança do culto para uma arte cada vez mais calcada na realidade, problematizando uma mudança na função social da arte. O autor considera a fotografia, contemporânea ao início do socialismo, a técnica de reprodução verdadeiramente revolucionária e diz que esta levou a arte a pressentir a proximidade de uma crise que só se aprofundou nos cem anos seguintes.

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, da sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (Benjamin, 1994, p. 171)

O que se sabe é que muitos desses debates e questionamentos não alcançaram a questão fundamental de entender que a fotografia contribuiu na verdade para uma

mudança na própria natureza do campo artístico. Essa mudança se expressa em uma mudança do caráter da arte, fazendo destas, como o cinema, artes potencialmente políticas. Sendo assim, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política” (Benjamin, 1994, p. 172). O autor ressalta que o cinegrafista penetra nas vísceras da realidade, e que, quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica e ressalta que “A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin” (p. 187). Ao dizer sobre essa mudança na natureza e conseqüentemente na função da obra de arte, o autor enxerga no cinema a grande possibilidade de mudança no campo da arte e da política. Usando como referência a URSS, ele aponta para a possibilidade de formação de um “autor-produtor”, fundado em uma experiência politécnica e não mais em uma formação especializada. Isso diz respeito à superação da distinção entre escritor e leitor, sendo que e o cinema e a fotografia tem grande potencial nesse processo. Segundo o autor, o cinema tem uma natureza de construção coletiva, ou seja, como dissemos, ele parte da experiência individual, da obra de arte com “aura”, como objeto único, envolto em um ritual, para uma “criação da coletividade”, para a mudança para uma práxis política.

Fazendo referência ao cinema russo, Benjamin indica que estaria próximo de desaparecer a diferença entre autor e público, pois as pessoas estariam cada vez mais prontas para se converter em produtores, ou seja, é um indicativo de auto representação dos sujeitos. Argumenta, ainda, que essa evolução já se completou em grande parte na prática do cinema, sobretudo no russo. A respeito da prática, ele conta que muitos dos atores que aparecem nos filmes não são atores em nosso sentido e sim pessoas que se auto representam, principalmente no processo de trabalho.<sup>13</sup>

Na imprensa soviética, diferente da imprensa burguesa, começa a desaparecer a distinção convencional entre o autor e o público, ou mais enfaticamente, a quebra da divisão entre trabalho manual e intelectual. Nesse sentido, por exemplo em se tratando de escritores, o leitor está sempre pronto para assumir também o papel de autor, e ainda mais, voltado para a análise do autor como produtor, Benjamin considera que o

---

<sup>13</sup> Essa é uma marca muito forte no realismo socialista e que volta em praticamente todas as expressões e tentativas de construção de um cinema político, engajado, militante.

progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Nesse sentido, resgatamos a fala de Costa que diz:

Com a revolução, escritores como Tretiakov, Maiakóvski, Pasternak, entre outros, se transformaram em escritores operativos, pois entenderam que, antes de noticiar os acontecimentos, precisavam ajudar a produzir esses acontecimentos. Assim, o escritor operativo, combate antes de relatar, participa ativamente dos processos ao invés de apenas testemunhar. (Costa, s/d, p. 29)

Considerando que, para Benjamin, o lugar do intelectual na luta de classes é determinado pela sua posição no processo produtivo, ele tem a convicção de que

A tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente no nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor. (Benjamin, 1994, p. 126)

Benjamin observa que Brecht, analisando este processo, criou o conceito de “refuncionalização” para caracterizar a transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. E assim, “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista” (Benjamin, 1994, p. 127).

Partindo destas análises e tendo como foco o objeto de estudos deste trabalho, entendemos que é significativo, nesta perspectiva, nos dedicarmos a pensar algumas experiências do cinema com as lutas sociais em diferentes momentos históricos. Entendemos que esses filmes são expressão das lutas que se travavam naqueles momentos, seja na França na virada do século XX, na URSS no período revolucionário ou mesmo na Espanha, no momento da guerra civil. Esse é o momento em que pensaremos, ainda que brevemente, essa relação que historicamente se estabeleceu entre o cinema e as dimensões da vida social das classes trabalhadoras.

Compartilhamos com Leite da ideia de que

Ao longo do século XX a influência da cultura cinematográfica foi decisiva, por um lado revolucionando o campo da estética e das artes visuais, por outro, desempenhando papel fulcral como meio de

comunicação de massa capaz de interferir no imaginário social. Dessa forma, o cinema ao longo dos últimos cem anos foi um dos principais alvos daqueles que tiveram o poder de utilizar a tesoura para cortar as cenas ou as sequências indesejadas. (2005, p.48)

Um desses movimentos foi o Cinema do Povo (Cinéma du Peuple)<sup>14</sup>, que surgiu na França em 1913 e é considerado um marco do que chamamos hoje de cinema militante e pode ser considerada a primeira expressão de um cinema operário. O grupo tinha cerca de vinte membros e era formado basicamente por anarquistas, ainda que reunisse militantes de diferentes posições políticas. Estavam presentes intelectuais, artistas e operários e, além do apoio nas mobilizações operárias, os filmes lutavam contra a guerra e contra as desigualdades sociais.

No primeiro congresso da federação comunista anarquista revolucionária, em Paris, foi levantada a questão da potência que poderiam ter as imagens cinematográficas perante o povo, para além dos jornais e livros. O entendimento era de que a propaganda pela imagem tem um impacto muito grande, uma vez que era visível o poder das produções comerciais, que são certas na formação do imaginário popular. Como já dito, o cinema, nesse momento, era muito assistido nas periferias e, por isso, considerado uma arte popular, sendo que o termo “popular” ainda estava muito vinculado a ideia de “muito disseminado”. Eles tinham uma crítica muito próxima da que podemos perceber hoje, em que o que é mostrado nos filmes comerciais, e muitas vezes naqueles que buscam falar “do povo”, não condiz com a realidade.

Já havia um histórico, dentro do movimento de trabalhadores, de tentar registrar e divulgar as imagens das lutas sociais. Mas, infelizmente, ao se associar a grandes produtores e exibidores, esses filmes acabaram sendo vulneráveis nas mãos de empresários e dos aparelhos de repressão, que utilizaram os registros em investigações contra lideranças dos movimentos. (Barcelos, 2013, n. p.)

Diante dessa conclusão, fizeram o que fazem os coletivos que nos dispusemos a estudar na contemporaneidade: entenderam que precisavam criar meios de fazer o

---

<sup>14</sup>O grupo fez filmes de ficção como o longa *Les misères de l'aiguille* (*As misérias da Agulha*, 1914), onde é retratado o drama da mulher operária, além de atualidades como *Les obsèques ducitoyen Francis de Pressensé* (*O funeral do cidadão Francis de Pressensé*, de mesmo ano), onde acompanhamos o funeral do combativo presidente da Liga dos Direitos do Homem. Ainda em 1914, tivemos um prenúncio da montagem intelectual que seria tão usada pelo cinema político na representação dos contrastes sociais: o filme *L'hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres!* (*Inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!*). Nele vemos, numa montagem paralela, os ricos se divertindo numa pista de patinação enquanto os pobres sofrem numa fila para pegar comida. Mas a produção mais importante do grupo foi *La commune*: cuidadosa reconstituição dos fatos que marcaram a Comuna de Paris.

([http://sessao.wordpress.com/2013/06/09/100-anos-do-cinema-militante-2/#\\_ftn10](http://sessao.wordpress.com/2013/06/09/100-anos-do-cinema-militante-2/#_ftn10))

próprio cinema, e ainda, de forma cooperativa. “Criar, para e por nós filmes e defender nossas ideias de justiça social por meio da imagem”(Marinone, 2009). A produção feita a partir dos próprios movimentos e organizações seria uma forma de apoio às lutas e não mais um meio de condenação e formulação de estereótipos dos trabalhadores. Ocorre então uma mudança na forma de encarar o cinema, que ganhou um “uso revolucionário”, ou seja, passou de um mero propagador comercial de ideias capitalistas para um meio legítimo de difusão dos ideais libertários, voltados para a luta operária.

Podemos nos arriscar a dizer que essa foi a primeira experiência do cinema militante tal qual conhecemos hoje. Nele estão presentes todas as características que marcam um grupo como esse até hoje: a produção de base coletiva, a inconformidade com as imagens veiculadas pela mídia comercial em relação ao oprimido e a vontade de construir meios alternativos de produção e circulação, para se contrapor aos meios comerciais.<sup>15</sup>

A cooperativa não resistiu à chegada da Guerra e à falta de recursos e, ainda que com pouco tempo de duração, apenas até 1914, essa experiência teve papel importante na França, por ser o marco de constituição de um cinema militante e dessa relação entre a política e a arte. Esta é uma primeira experiência clara de produção coletiva, de uma tentativa de transformar o público em autor, como ressaltou Benjamin posteriormente.

Em outro contexto, anos mais tarde, consideramos fundamental e relevante a experiência do cinema soviético que, segundo Alea foi quando se consolidou uma nova forma de encarar a arte cinematográfica, que deixou marcas e influência a qualquer produção que queira ter esse caráter.

E então,

Nascia não só uma nova linguagem, mas também uma nova arte. “arte coletiva por excelência, destinada às massas”, como foi então qualificada, o cinema soviético alcançou o máximo de coerência com o momento radical de transformação social que se estava operando”. (Alea, 1983, p.28)

Há dois aspectos que nos interessam nessa análise: o fato do cinema ser denominado, nesse momento, como uma arte coletiva e a sua perspectiva de arte popular.

---

<sup>15</sup>Idem

Arte coletiva porque conjugava a experiência de diferentes individualidades e se nutria da prática de outras artes em função de uma nova arte, uma arte especificamente distinta, do qual se tomava consciência definitivamente. Destinado às massas – e por isso, popular – porque expressava os interesses, as aspirações e os valores dos grandes setores do povo que nesse momento faziam a história avançar. (Alea, 1983, p.28)

Com a Revolução Russa, é fortalecida a perspectiva de que a arte, até então afastada da vida da classe trabalhadora, poderia ser um instrumento eficaz de mobilização, de aglutinação de massas, enfim, que a arte poderia ter uma “utilidade” no processo revolucionário. A concepção era a de criar uma arte que fosse efetivamente popular, no sentido de ser identificada à classe trabalhadora, e contraposta à cultura burguesa. Deu-se início a uma construção mais sistemática do que ficou conhecido como realismo socialista, com a intenção de criação de uma nova arte, em total acordo e a serviço de uma nova sociedade que então se construía. De acordo com Vázquez (2011), esse é um momento em que se sente a necessidade de criar uma arte revolucionária, capaz de expressar a nova realidade também a partir de novas formas, seguindo as posições ideológicas e revolucionárias colocadas pela nova conjuntura social e política, após o assalto revolucionário. Partia-se então, da ideias de que a nova realidade humana e social, para ser refletida artisticamente, tinha que ser vista com novos olhos. Portanto, como nos lembra Vázquez (2011), o “novo realismo” seria capaz de refletir a realidade em seu dinamismo, desenvolvimento e contradições internas, ou seja, deveria ser também socialista.

No entanto, no interior desta perspectiva, foi se abrindo um amplo abismo entre o conteúdo e a forma e em muitos casos, não houve uma transformação de fato, se produzia o mesmo “velho realismo” apenas com um novo conteúdo. Tudo isso fez com que a estética do realismo socialista, ao deixar de postular um tratamento infinitamente diversificado do real, estabelecesse normas e fixasse modelos, convertendo-se, assim, numa estética normativa, incompatível com as posições marxistas em que pretendia se fundar” (Vázquez, 2011, p.21). Essa perspectiva alcançou seu extremo radicalismo com a chegada de Stálin ao poder, em que a arte se limitou, ainda mais, a sua eficácia política imediata.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup>É interessante pensar que o realismo é contemporâneo da indústria cultural, portanto, no período que esta se forja como arma cultural, psicológica e econômica, sobretudo nos EUA pós-guerra, o bloco oriental socialista soviético também forja o realismo socialista pela perspectiva stalinista e os critérios estéticos de análise são muito parecidos, entre eles, a ideia do herói, da grandeza dos atos, a individualização, o culto a personalidade.

Lenin, segundo Lukács, acreditava que se deveria preservar a arte até então produzida e que uma renovada “cultura proletária” teria de se desenvolver a partir do acúmulo dos conhecimentos elaborados pela sociedade, onde os operários deveriam fazer arte para todos e não limitada a eles próprios. Rejeitava a arte panfletária e considerava que essa prática só conseguiria alcançar uma agitação e não uma efetiva educação. Vázquez afirma que Lenin, ainda que admita ter a arte um conteúdo ideológico (e que, pois, exerça uma função social e educativa), é o primeiro a recordar que não se pode desconhecer que a arte e a política têm características específicas que não lhe permitem que se lhes situe no mesmo plano. Ou seja, não se pode estabelecer uma relação direta e imediata da criação artística e de tais interesses (de classe). A arte não é uma representação direta e imediata dos interesses políticos, ainda que possa contribuir na luta política. Nesse momento, propostas como as dos grupos Proletkult, na URSS ou na Alemanha, eram apenas uma entre outras tendências na arte e eram conhecidas por acreditarem na subordinação da arte à política. No entanto é importante ressaltar que não se trata de uma mera redução, pois era parte do processo político. Havia uma produção estética muito qualificada e um nível de articulação orgânica entre arte e política a partir da discussão sobre estratégia da revolução, principalmente na primeira década. No fundo, essa arte, num primeiro momento, tinha um papel crítico, emancipador, um diálogo direto com as classes populares e como já dito, não era do interesse do Stalin manter essa capilaridade.

Saraiva (2011) nos conta que, após a Revolução de Outubro, o sistema de estúdios anterior à Revolução foi destruído, com seus donos e grande parte dos técnicos qualificados fugindo do país. Diante disso, o Estado teve que reinventar a atividade cinematográfica, comprar novos equipamentos e auxiliar na produção, distribuição e exibição, o que contribuiu para que o cinema se reinventasse, como em nenhum outro momento na história.

O cinema soviético tem características fundamentais para a compreensão de todo movimento que se propôs revolucionário e teve o cinema como meio para isso. Como já dissemos, os artistas aprenderam com a Revolução de Outubro que a capacidade de escrever, atuar, filmar, etc. deixou de ser privilégio de alguns, os chamados artistas. E ainda, em filmes e peças de teatro, pessoas representaram seu próprio papel, principalmente em episódios da revolução dos quais participaram. Diante da conjuntura da revolução, esse era um cinema possível e pensado para ser revolucionário não



somente através da divulgação de conteúdos de interesse da classe trabalhadora, mas pretendia ser revolucionário também na forma.

As primeiras iniciativas, como os agit-trens, que percorriam o país, exibindo curtas feitos com a pouca película disponível e filmando o que podiam, para alimentar a produção de novos filmes, contaram com a adesão militante de jovens que ainda nem tinham feito vinte anos. Eles – Eisenstein, Vertov, Kuleshov, Tissé, entre tantos outros – formariam a geração de cineastas revolucionários que reinventaria o cinema. (Saraiva, 2011, p.122)

Esse intelectuais-cineastas, segundo Stam (2000) tinham a intenção de combinar uma atividade autoral à eficácia política e ainda uma popularidade de massa. Segundo o autor, formularam questões como: que tipo de cinema devemos promover? Ficção ou documentário? Mainstream ou de vanguarda? O que é o cinema revolucionário? Dois cineastas muito importantes, talvez os mais significativos desse período, são Sergei Eisenstein e Dziga Vertov. Ao propor uma nova forma, eles atribuíam uma importância muito grande para a montagem do filme, cada um a seu modo, pois acreditam que a montagem seria capaz de construir a narrativa proposta.

Eisenstein compartilhava com o Proletkult a visão da arte como agente transformador das relações humanas e, principalmente, das suas ações políticas. Tinha a proposta de uma montagem dialética, ou seja, a concepção dialética de montagem advoga o princípio da justaposição de dois planos que criam um novo significado, que não é expresso em termos visuais, mas sim em termos conceituais na mente do espectador.

Esse é o entendimento de que a mensagem não deve ser dada, fechada, pois o entendimento só será alcançado a partir da abstração dos espectadores. Há o entendimento de que, a partir de um conteúdo revolucionário e uma forma revolucionária, é capaz de se criar uma “arte revolucionária”, pois, trata-se de um cinema que desencadeia no público a formação da consciência revolucionária, num processo que exige uma participação ativa daquele que o contempla, que é chamado a refletir sobre o conteúdo expresso na tela.

Ele acreditava em um cinema de “atrações” que se referia ao circo e ao teatro de variedades, ou seja, em uma arte que queria mexer com o público, sem nunca deixar de lembrá-lo que aquilo era um espetáculo, e que a vida o esperava na saída do teatro” (Saraiva, 2011, p.123). O cineasta chamava o que fazia de “cinema-punho”, um cinema,

segundo Saraiva, que batesse no estômago do espectador, o despertasse, o provocasse, ou seja, é composto por um aspecto agressivo, elemento capaz de causar no espectador um choque emocional e ideológico.

Segundo Stam, Eisenstein fez a opção por um cinema antinaturalista, baseado nos poderes da composição pictórica e da interpretação estilizada. Ou seja,

A montagem de atrações eisensteiniana propunha uma estética carnavalesca que favorecia os pequenos blocos em forma de esquete, as viradas sensacionais e os momentos mais agressivos como o rufar de tambores, saltos acrobáticos e clarões repentinos de luz, os quais eram organizados em torno de temas específicos e concebidos para provocar um choque salutar no espectador. (2000, p.57)

Pois, segundo o próprio autor, “no domínio artístico, o princípio dialético da dinâmica corporifica-se no conflito, como fundamento da existência de toda e qualquer obra de arte ou forma artística” (Eisenstein apud Stam, 2000, p.57). Entendendo o cinema como uma arte transformadora, a montagem era entendida como uma forma de criar um choque de consciência em relação à realidade. Assim, portanto, essa forma estética que o filme tem é a expressão da realidade social.

Já Vertov, que também acredita que o cinema se resolve na montagem, faz uma analogia com o olho humano, em que acredita que apenas o olho humano não é capaz de conhecer as contradições presentes na sociedade e que a câmera ou as lentes têm esse poder ou essa importância. Ou seja, ela é capaz de captar cenas do real e reorganizar de forma coerente, criando uma perspectiva revolucionária. Nesse sentido, o cinema teria a capacidade de ser uma forma de interpretação da realidade, o que representa, ou materializa, a recusa de qualquer neutralidade e o cinema é, com essa perspectiva, um instrumento dialético de interpretação da realidade. Eisenstein faz uma analogia com o olho mecânico (o olhar possível através da câmera) chamando-o de *Kinoglaz*, entendendo que ele é capaz de organizar a realidade e forçar o espectador, antes passivo, a tornar-se sujeito histórico de sua própria libertação. Nesse sentido, promove uma antropomorfização da câmera.

Para o cineasta Russo,

Nosso olho enxerga pouco e de forma deficiente – e assim o homem inventou o microscópio para ver os fenômenos invisíveis, e descobriu o telescópio para ver e explorar mundos distantes e desconhecidos. A câmera cinematográfica foi criada para penetrar mais profundamente

no mundo visível, para explorar e registrar os fenômenos visuais.  
(Vertov apud Stam, 2000, p.61)

Vertov entendia que a instituição do cinema em seu conjunto deveria ser substituída e, em seu lugar, deveria ser implantado um cinema radicalmente novo, baseado na produção coletiva de uma série de colaboradores. Os membros desse movimento seriam chamados de “Kinoks” e seriam responsáveis pela captação dos fragmentos documentais, considerando que Vertov não acreditava e questionava a fórmula de atrações de Eisenstein, por entender que tinha proximidade com a arte burguesa, por ter resquícios ficcionais. Portanto, para ele, a partir dos Kinoks, “esses fragmentos documentais deveriam ser montados de forma a iluminar as relações entre os fragmentos do mundo em transformação” (Saraiva, 2011, p.129), o que recebia o nome de “cine-olho”, método cinematográfico de decodificação comunista do mundo, que está intimamente ligado a perspectiva de um Kinopravda, um “cinema verdade”. Este artista acreditava na filmagem documental nas ruas, longe dos estúdios, a fim de mostrar as pessoas sem máscaras ou maquiagem e de revelar o que se oculta sob a superfície de fenômenos sociais. E assim, “contra uma valorização kantiana da arte ‘desinteressada’, Vertov reivindicou que os filmes fossem “úteis como os sapatos”. (Stam, 2000, p.63).

Em uma geração pós Segunda Guerra, já em outro momento da história, com as feridas ainda expostas e circunstâncias políticas favoráveis, os movimentos hippie, feminista, sindicalista, sexista, negro, contracultural, etc. se disseminaram por todos os continentes, contagiando uma sociedade que se mostrava cansada de velhos conceitos perpetuados por regimes autoritários. Não se pode afirmar que estes eram movimentos isolados, pois tudo acontecia de uma vez e os detentores do poder simplesmente não sabiam que atitude tomar para conter a força desses movimentos. Depois de uma guerra que devastou a Europa, a rebelião que se instalava era um sinal claro que o sistema estava ruindo.

A experiência do Maio de 1968 foi determinante para a construção de um cinema de bases totalmente novas na França e também na Itália, cujas experiências influenciaram outros sujeitos em todo o mundo. Surgia aqui a concepção de “cinema militante”, com esse nome, da forma com que tratamos hoje, em que operários, camponeses e estudantes se tornaram protagonistas.

O cinema, a partir de 1968 toma caráter político em função das manifestações por parte dos movimentos sociais franceses. Se antes já vinha tomando formas estéticas

diferentes do cinema clássico, agora são as formas políticas que se configuram no cenário cinematográfico. O fazer cinema transforma-se em instrumento revolucionário diante dos governos autoritários espalhados por todo o mundo. É o marco do surgimento do movimento de cineastas da Nouvelle Vague. Alea (1983) dá outra contribuição, ao entender que, apesar de suas limitações políticas e ideológicas, foi um movimento vivo, fecundo, na medida em que transitava pelos caminhos do cinema autenticamente popular, porém com uma construção e uma organização diferente das que já tratamos.<sup>17</sup>

O cinema se somou como um grande protagonismo a esta iniciativa de transformação. Importantes diretores como Godard, Marker, Chabrol, Resnais, Rivette, entre muitos, se somaram ao Maio Francês. Todos os aspectos foram questionados, surgiram novas formas de produção, linguagens, temáticas e de conjunto se desafiou a organização capitalista da indústria do cinema francês. Criaram-se assim os “Estados Gerais do Cinema Francês” que proclamavam: “seja você técnico, intérprete, crítico ou espectador, se quer a revolução, por, para e no cinema, venha militar nos estados gerais do cinema”.

Outra característica dos filmes da *Nouvelle Vague* são os baixos custos de produção. Os atores eram pessoas comuns convidadas para viver no cinema aquilo que eram na vida real, o que conseqüentemente dava maior autonomia para os diretores. E o que se via eram cenas de protesto, quase documentários. A câmera em movimento era como se fosse a extensão do corpo do espectador.<sup>18</sup> Podemos destacar os filmes de diretores da Nouvelle Vague e, nesse sentido, havia também o grupo Dziga Vertov.

Godard se destaca como o grande destruidor do cinema burguês. Tomando Brecht como ponto de partida e a “nova esquerda” como ponto de chegada – pretende fazer sua revolução a partir da tela. Seu engenho, sua imaginação e sua agressividade sem artifícios colocam-no em lugar privilegiado entre os cineastas malditos. Chegou a fazer um cinema antiburguês, mas não pôde fazer um cinema popular (Alea, 1983, p.29)

---

<sup>17</sup>Esse movimento dos cineastas da Nouvelle Vague teve como estopim o fato do ministro da cultura, André Maurois ter destituído do cargo o fundador da cinemateca francesa, Henry Langlois, alegando má gestão e mau direcionamento do cargo. Como a cinemateca francesa era reduto de jovens diretores franceses e cinéfilos ávidos por novidades, esse fato gerou uma indignação geral. Diretores já conhecidos da Nouvelle Vague se uniram com diretores iniciantes para criar o Comitê de defesa da cinemateca. O movimento foi tomando proporções maiores a ponto de diretores de outros países, como Chaplin, Orson Welles, Sternberg, Kurosawa, Oshima, Dreyer e Fritz Lang manifestarem seu apoio ao comitê. No dia 12 de Fevereiro, diretores, atores e espectadores bloquearam a entrada da cinemateca impedindo a exibição de qualquer filme. E após dois dias de piquete, a polícia francesa repreendeu violentamente os manifestantes, com isso a polícia acabou atraindo a atenção da imprensa e dos franceses em favor da manifestação, em que a questão não era mais a demissão do fundador da cinemateca, era a violência e brutalidade por parte do governo.

<sup>18</sup>Essa forma de fazer filmes tem uma aproximação muito grande com a experiência do cinema Russo e acreditamos que também traz grandes contribuições para o cinema que se busca construir hoje nos coletivos de vídeo popular e movimentos sociais.

Um dos grupos surgidos após esse momento foi o Medvedkine <sup>19</sup>, uma junção de operários e cineastas como ChirsMarker e Mario Marret, produtores de “Loin Du Vietnam” (1967), um filme coletivo sobre a guerra do Vietnã. Os operários de Besançon e de Souchaux, com os aportes destes cineastas, aprenderam a filmar sua realidade e suas lutas, produzindo importantes registros sobre as greves e ocupações de fábricas do grande ascenso de 1968.<sup>20</sup> Os grupos eram formados por jovens cineastas e operários de distintas fábricas. Seus filmes se opuseram a qualquer valor mercantil, procuraram canais alternativos de difusão e buscavam antes de tudo gerar um debate, estabelecer discussões e diálogos com o público. Seus documentários permitiram um olhar ao mundo operário bastante ocultado pela maior parte do cinema.

Em toda América Latina, existiram também experiências de cinema político, engajado, ligadas a experiência do novo cinema latino americano, por volta de 1950/1960. Tal movimento pode ser observado em Cuba, com cineastas como Santiago Alvarez e Tomás Gutiérrez Alea, na Argentina, com Fernando Birri, Fernando Solanas, Octavio Getino e Raymundo Gleyser. E ainda, no Chile e na Bolívia, com Patricio Guzmán e Jorge Sanjines.

A realidade própria de Cuba merece destaque nessas produções. Gutiérrez Alea (p.16) acreditava na formação de um cinema integralmente revolucionário, pois, segundo ele, não vale a pena uma arte cinematográfica que revolucione a superestrutura sem comover a base social. Assim, ele fala das características de um cinema autenticamente popular e “abomina toda a ideia de ‘popular’ que não se situe simultaneamente nos níveis estético, cognitivo e ideológico. O autor conta que o cinema cubano surge como uma realidade a mais dentro da revolução e, segundo ele, os realizadores aprendem a fazer cinema na prática, “tocam de ouvido”, e, como velhos músicos, “conseguem interessar o espectador mais pelo que mostram do que como o fazem”. Faz ainda observações sobre o processo que foi a maturação deste cinema também em relação as mudanças ocorridas com a revolução. E diz:

---

<sup>19</sup>O nome dos grupos foi escolhido em homenagem ao cineasta soviético Alexander Medvedkine, que no contexto da revolução de outubro impulsionou o “CineTrem” para percorrer o amplo território soviético retratando a vida dos operários e camponeses, com quem elaborava conjuntamente cada filme.

<sup>20</sup> Quatorze documentários foram realizados entre 1967 e 1974 pelo grupo. Destes, temos acesso no Brasil: Classe de luta (“Classe de lutte”, 1968, 39 min); Espero que esteja pronto (“A bientôt, j’espère, marker e marret, 1967-1968, 44 min); “Souchaux, 11 juin 1968” (“Coletivo de cineastas e trabalhadores de Souchaux”, 1970, 20 min); “1968: os operários também” (“1968: lesouvriersaussi, 40 min); “Com o sangue dos outros” (56 min).

Nosso cinema daqueles primeiros anos privilegia o gênero documental e pouco a pouco vai adquirindo, na prática constante, uma fisionomia própria e com um dinamismo que lhe permitem aparecer com renovada força junto a outras cinematografias mais desenvolvidas porém exauridas”. (Alea, 1983, p.20)

Alea (1983) é muito claro e enfático ao dizer que o popular, para além de ser uma diversão, deve também responder a um objetivo final, de transformação da realidade e melhoria da condição humana. Portanto, ao falarmos de um cinema popular não devemos nos referir ao cinema que simplesmente é aceito pelo povo, como falamos do momento de seu surgimento, quando também se usava o mesmo nome para se referir. Segundo este mesmo autor, um cinema que se pretende popular deve ser também a expressão dos interesses populares mais profundos e mais autênticos.

Essas experiências nos encaminham a pensar como foi construída, ao longo da história, a concepção de um cinema popular. Gutiérrez Alea (1983) tece algumas considerações, muito envolvidas com a situação própria de Cuba, porém com um grande alcance, e que podem ser relacionadas às outras experiências das quais tratamos. Encontramos, portanto, nessas experiências e no traçado teórico que buscamos construir a respeito da arte e da cultura, alguns elementos fundamentais para pensar a produção da Brigada de audiovisual da Via Campesina, assim como, de maneira ampla, o comportamento da arte na sociedade capitalista e o vínculo histórico e político que se instaurou entre ela e os movimentos sociais e as lutas populares. De acordo com o que já pudemos perceber e ainda vamos poder visualizar no caso brasileiro, o que se chamou de popular e se tentou construir em torno desse adjetivo, respondeu a diferentes significados a partir da história. É nesse sentido que, fundamentalmente a partir das contribuições de Gramsci, do qual nos referenciamos para as categorias que são tão caras a esse estudo, nos dedicamos agora a pensar a realidade específica brasileira.

## **CAPÍTULO 2: A FORMAÇÃO SÓCIO-CULTURAL BRASILEIRA E AS ESPECIFICIDADES DAS EXPERIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS**

### **2.1 Apontamentos sobre a formação social e cultural brasileira: delimitações histórico-conceituais**

Dedicamo-nos, nesse momento, a pensar a realidade brasileira no que diz respeito a sua formação cultural e social, e, para este objetivo, recorreremos as

contribuições gramscianas, de que tratamos no capítulo anterior. Essa é uma construção que se entrelaça com aquelas específicas do cinema brasileiro, no sentido de pensar, a partir das condições específicas do Brasil que aqui abarcamos, a elaboração de uma perspectiva nacional-popular na cultura, assim como o histórico vínculo dos intelectuais e cineastas com as lutas sociais.

Portanto, para compreendermos os fundamentos essenciais da formação social e cultural do Brasil, nos baseamos novamente no pensamento de Carlos Nelson Coutinho que parte do pressuposto de que não é possível compreender a problemática da cultura brasileira sem problematizarmos algumas características da nossa intelectualidade, pois estas estão ligadas ao modo específico do desenvolvimento social em nosso país. Utilizaremos aqui categorias gramscianas tratadas anteriormente para alcançar o estudo pretendido nesse momento, pois “é através de sua profunda universalidade que Gramsci é capaz de iluminar alguns aspectos decisivos de nossa peculiaridade nacional” (Coutinho, 1988, p. 106).

A respeito desses aspectos, afirma Coutinho:

Diria, antecipando minha conclusão, que o Brasil conhece uma trajetória que leva de uma situação de completa debilidade (ou mesmo ausência) de sociedade civil até outra situação, a presente, caracterizada por uma sociedade civil mais ativa, mais complexa, mais articulada. E é preciso lembrar que essa trajetória é expressão do progressivo ingresso do Brasil, ainda que por vias transversas, na era do capital industrial. (2011, p.19)

O autor nos ajuda a compreender que o Brasil emerge na época do capital mercantil, ou seja, em pleno processo de fortalecimento de um mercado mundial. Por isso, ele é convicto de que nossa pré-história como nação não deve ser compreendida unicamente na história dos povos tradicionais que aqui habitavam, mas também no processo de acumulação primitiva do desenvolvimento do capitalismo, pois o Brasil, como “pré-nação”, emerge nesse contraditório processo de acumulação do capital, tendo como centro a Europa ocidental.

Não havia em nosso território uma formação econômico-social que, mesmo primitiva, fosse capaz de fornecer excedentes de vulto ao processo de circulação do capital mercantil colonialista. O problema, assim, era o de *criar* um aparelho produtivo que se articulasse diretamente com o mercado mundial. (Coutinho, 2011, p.38)

Isso se deve ao fato de que, no período colonial, o Brasil ainda não possuía uma das principais características do modo de produção capitalista, ou seja, o trabalho assalariado. Sua economia era baseada em um modo de produção escravista e este elemento é uma marca determinante da sua formação econômico-social e também cultural.

Desde já é possível compreender que o lugar do Brasil no capitalismo mundial é marcado pela dependência econômica e, conseqüentemente, uma dependência cultural. Há um aspecto fundamental a ser considerado que é o fato de o Brasil ser um país colonizado, mas, mais que isso, a dependência foi uma opção histórica de nossas elites, sendo que ela advém principalmente do fato de que o capitalismo aqui se desenvolveu de forma tardia. Estes são fatores que fundamentam a formação social e cultural do país e que deixam marcas na sua atual conjuntura.

Torna-se visível então, que os aspectos acima citados contribuíram para que a construção cultural brasileira se desse não a partir de sua própria realidade mas, especialmente através da importação de modelos e valores externos. Por isso, é válido dizer que a cultura brasileira se construiu sem problematizar aspectos fundamentais da própria realidade nacional, enfatizando em diversos aspectos, inclusive na esfera cultural, o processo de dependência da cultura europeia. Portanto, no processo colonizador do Brasil, houve uma tentativa de se fazer uma adaptação das condições culturais e intelectuais da Europa para a realidade brasileira, resultando em uma imposição cultural.

Diante disso, o que pode ser percebido no Brasil é a “adoção” de uma cultura universal, uma cultura que não era sua e que acabou gerando no país, segundo Bezerra (1998), um profundo conservadorismo e uma alienação da intelectualidade emergente face às reais contradições sociais que começavam a se delinear no país. Coutinho entende que o fato de que os pressupostos econômicos e sociais da nossa formação tenham se situado do exterior teve uma importância muito grande para a questão cultural. Havia no Brasil uma escassez ou mesmo uma fragilidade da cultura nacional, “não existia uma significativa cultura autóctone anterior à colonização que pudesse aparecer como o “nacional” em oposição ao “universal”, ou o “autêntico” em contraste com o “alienígena” (Coutinho, 2011, p.40). Diante disso, a importação de uma cultura não encontrou obstáculos prévios para a penetração no país, especialmente porque, devido a conjuntura mundial de colonização, a cultura europeia estava se transformando em uma cultura universal. O autor completa dizendo que essa formação da cultura



brasileira pode ser definida como sendo a história dessa assimilação – “mecânica ou crítica, passiva ou transformadora” – da cultura universal, pelas várias classes e camadas sociais brasileiras. Nas palavras de Antônio Cândido,

Imitar, para nós, foi integrar, foi nos incorporarmos à cultura ocidental, da qual a nossa era um débil ramo em crescimento. Foi igualmente manifestar a tendência constante de nossa cultura, que sempre tornou os valores europeus como meta e modelo” (apud Coutinho, 2011, p.40)

Salientamos portanto, que essa “adoração” da cultura universal, ainda que num primeiro momento fosse algo imposto ou externo, tornou-se efetivamente interno, por ter sido assimilada por aqueles setores dominantes que encontravam nela a expressão de seus próprios interesses “brasileiros” de classe. Ou seja, essa ideologia do colonizador na roupagem de uma cultura universal, só foi importada porque havia aqui uma classe dominante que a reconheceu como sua, como capaz de representar suas próprias aspirações.

Conforme observamos na análise elaborada por Gramsci, muito parecida com a situação sócio-histórica da Itália, o Brasil, que também construiu sua formação cultural através de um elitismo herdado do exterior, acabou por possuir uma escassa representação nacional-popular. Por ser um país de capitalismo tardio, dependente, não foi colocado, pelas suas classes dirigentes e seus intelectuais, um projeto de nação que fosse ligado a uma perspectiva popular. Nesse sentido, conforme já dissemos, é também parte de um processo em que os intelectuais não se reconhecem na sua própria realidade e buscam referências “de fora”, assim como as camadas dominantes da sociedade que alimentam valores e identidades que não eram próprios do seu país.

Esse quadro apresentado mostra ainda outra questão colocada por Gramsci a respeito da Itália e que muito se parece com a realidade brasileira. Foi construída pelos intelectuais uma posição de superioridade no interior das relações sociais, em que, ao se identificar com a “alta cultura” alimentada pela classe burguesa e herdada dos padrões europeus, os intelectuais tornavam-se funcionais a essa configuração. Nesse sentido, há também no Brasil, historicamente, um forte distanciamento entre intelectuais e povo. Sobre isso, Coutinho analisa que “quando surgiu no Brasil a classe operária, por exemplo, não foi nos mitos bororos ou nas religiões africanas que ela foi buscar sua expressão teórica adequada” (2011, p.41). As características apresentadas mostram a ausência de uma perspectiva nacional-popular, baseada no que Nelson Werneck Sodré

chama de “ideologia do colonialismo”, representada pela adoção de correntes culturais que justificam nossa situação de dependência.

No entanto, é preciso salientar, com base em Coutinho, que o vínculo com a cultura universal não significa um caráter dependente e alienado pela totalidade da nossa cultura. Pois, tanto no nosso país há classes antagônicas, com perspectivas diferentes, quanto, na própria cultura universal, surgem diversas correntes ideológicas. Tanto que o autor acredita que, “quando ‘transplantada’ para o Brasil por uma classe progressista e anticolonial, uma corrente cultural avançada contribui para formar em nosso país uma consciência social efetivamente nacional-popular, contrária ao espírito de dependência” (Coutinho, 2011, p.42).

Do que dissemos sobre essa incorporação de outra cultura pelo “povo” brasileiro, devemos tomar conhecimento do fenômeno chamado por Schwarz de “ideias fora do lugar”, que se refere à inadequação entre a ideia europeia e a realidade brasileira. Para além das situações já relatadas, um dos acontecimentos marcantes pode ser visto na importação do liberalismo no século XIX, em que o modo de produção interno, que ainda não era capitalista, ao se vincular ao capital mundial, levou as classes dominantes no Brasil de então a adotar uma ideologia liberal burguesa, classes estas que eram formadas pela junção da oligarquia latifundiária e escravocrata e os representantes internos do capital comercial. No entanto, interpretando Schwarz, o autor reforça dizendo que aquela ideologia liberal não se adequava inteiramente ao modo de produção interno, que ainda não era capitalista.

Diante do fenômeno da escravidão, da desigualdade estabelecida como fato natural, do trabalho fundado sobre a coerção extra econômica e não sobre a livre contratação no mercado, o liberalismo brasileiro de então revela sua face “inadequada” e “fora do lugar”. (Coutinho, 2011, p. 43)

No entanto, partindo do entendimento de que a dependência é uma reprodução ampliada, em que cada vez mais a subordinação formal vai se transformando em subordinação real, Coutinho acredita que, essa dialética de adequação e inadequação se altera com a passagem à subordinação real. Ou seja, segundo este autor, isso se dá quando o próprio modo de produção interno, que era escravista, vai se tornando efetivamente capitalista e se subordinando não mais ou apenas ao capital mercantil ou comercial, mas também e, sobretudo, ao capital industrial ou financeiro internacionais. Essa é uma conversão que cria novas condições para nossa história cultural.

Com essas mudanças e a inauguração no Brasil do processo de industrialização, pode-se considerar que as ideias que foram incorporadas ou importadas e antes não se adequavam, vão aos poucos “entrando no lugar”. Esta seria, então, a entrada efetiva do Brasil no modo de produção capitalista. Ainda que, em alguns setores em especial, esse processo aconteça com a conservação de traços “pré-capitalistas”, como é o caso de alguns setores na época da abolição da escravatura, para Coutinho, “a estrutura de classe da sociedade brasileira vai se tornando essencialmente análoga àquela da sociedade capitalista em geral” (2011, p.44). O autor conta que, com isso, as contradições ideológicas que marcam a vida cultural brasileira no século XX, tornam-se mais próximas das contradições ideológicas próprias da cultura universal do período, claro que com suas particularidades devidamente ressaltadas.

Podemos situar nesse momento o Movimento Modernista Brasileiro, que, a partir da importação do vanguardismo europeu, buscou uma renovação das técnicas artísticas, o que nos leva a compreender que havia nesse movimento um esforço de adequação da arte ao novo universo cotidiano que o capitalismo, em sua forma moderno-industrial, ia introduzindo na vida brasileira, sobretudo em São Paulo.

Dessa forma, torna-se cada vez mais clara a relação entre as condições econômicas, políticas e sociais e a relação e influência na formação e no desenvolvimento cultural. Coutinho acredita que “a maneira pela qual a ‘questão cultural’ se resolverá no futuro imediato vai depender, em medida não desprezível, da resolução dos complexos problemas colocados pela renovação democrática e social de nosso país” (2011, p. 35).

O processo de modernização econômico-social no Brasil é resultado de uma “revolução passiva”, nas palavras de Gramsci, ou do recurso da “via prussiana”, para usar uma expressão de Lênin, em que ambas são representadas também pela expressão “reforma pelo alto”. Para além de uma questão de nomenclatura, Coutinho conta que essas expressões são análogas e que pretendem, por exemplo, no caso de Gramsci, “sintetizar a ausência de participação popular e o tipo de modernização conservadora que foram próprios do caminho italiano para o capitalismo” (2011, p.46). Como dito, essa também é uma particularidade muito marcante na história brasileira, em que, nas palavras de Bezerra (1998), todas as grandes alternativas concretas vividas pelo Brasil não esconderam a intenção de manter marginalizadas ou reprimidas as classes e camadas sociais “de baixo”.

Acontecendo dessa forma, a independência do Brasil, por exemplo, não foi uma luta nacional e portanto, não foi uma luta popular. Foi uma reação conservadora das classes dominantes, e sendo assim, certamente trouxe consequências para a cultura brasileira que, até então, não tem bases concretas na sociedade civil organizada. Seguindo a percepção de Coutinho (2011), entendemos que as transformações não são autênticas revoluções, foram sempre conciliações entre representantes dos grupos opositores economicamente dominantes, assim como a abolição, a instauração da república, ou seja, praticamente todas essas “grandes alternativas concretas” encontraram uma resposta “prussiana”.

Ou seja, o fortalecimento do processo de organização da cultura está intimamente ligado à condição de ocidentalização da sociedade brasileira, em que vai se constituindo, sendo gestada, uma sociedade civil, que tem sua força diretamente relacionada à capacidade de autonomia da esfera da cultura. A respeito desses elementos, Coutinho (2011) diz que o instrumento e o local da conciliação de classe foi sempre o Estado. Portanto, historicamente, o que se observa é um fortalecimento da esfera da “sociedade política” em detrimento da sociedade civil, o que determina no Brasil, o modo de relacionamento clássico entre intelectuais e classes sociais. O autor acredita que,

A debilidade da sociedade civil é responsável pela minimização de um dos papéis essenciais da cultura, precisamente o de expressar a consciência social das classes em choque e de organizar a hegemonia ideológica de uma classe ou de um bloco de classes sobre o conjunto dos seus aliados reais ou potenciais. (2011, p.47)

E ainda, umas das formas de afastar os grupos populares dos processos políticos constitui, através de vários mecanismos de cooptação pelas classes dominantes, em “assimilar” os seus representantes de forma subalterna/ subordinada. Nesse sentido, o que pode se observar é que os intelectuais que se recusavam à cooptação pelo sistema dominante eram condenados a marginalidade no plano cultural e também na sua forma de subsistência, enfrentando inúmeras dificuldades econômicas. Além disso, havia uma repressão direta contra os intelectuais que tentaram se ligar às camadas populares.

Temos assim um claro ‘desequilíbrio’ na luta cultural: enquanto as classes dominantes encontram com relativa facilidade os seus representantes ideológicos ou seus ‘intelectuais orgânicos’ (...), as camadas populares são frequentemente ‘decapitadas’ e lutam com

grandes dificuldades para dar uma figura sistemática à sua autoconsciência ideológica. (Coutinho, 2011, p.48)

Dessa forma, remetendo-nos ao que já foi dito do pensamento de Gramsci, compreendemos, a partir de Bezerra (1998), que existe uma intrínseca relação entre os instrumentos da organização da cultura e as bases autônomas e pluralistas de uma sociedade civil articulada, e que este processo também se observa na realidade brasileira. Profundamente marcado pelas experiências de revolução passiva, podemos observar que esta relação também se deu de forma tardia em nossa formação social e cultural, em razão da histórica fragilidade de nossos aparelhos “privados” de hegemonia da sociedade civil.

Analisando a realidade brasileira a partir do início do século XX, podemos concluir que surgiu uma camada de intelectuais com a função de “servir” ao “novo” Estado que estava se consolidando. Eram quase nulas as possibilidades de encontrar caminhos para o desenvolvimento independente, e a respeito disso, Bezerra conta que, para os intelectuais do período, esta opção de inserção no Estado era quase única, pois não existia, dada a condição de quase total debilidade da sociedade civil, a possibilidade de sobreviver e de se afirmar enquanto categoria profissional sem aceitar a cooptação dos setores dominantes. Os intelectuais, em sua maioria, eram, portanto, funcionários do aparelho estatal. E, nesse sentido, em quase sua totalidade, eles aderem à ideologia da classe dominante e preferem não enfrentar o Estado, pois, afinal de contas dependem dele para sua sobrevivência. Conforme dito, não era uma obrigação dos intelectuais e artistas fazer apologia à ideologia dominante. No entanto, havia formas, obscuras ou não, de induzi-los a optar por formulações culturais que Coutinho chama de “anódinas, ‘neutras’, socialmente assépticas”.

Essa “fórmula” muitas vezes adotada traz inúmeras consequências para a esfera da cultura, pois acaba por criar o que Coutinho (2011), recuperando um termo de Thomas Mann, chama de “intimismo a sombra do poder”, uma cultura esvaziada e “ornamental”. O autor considera que o “intimismo” liga-se diretamente a esse problema da ornamentalidade da cultura, aspecto este que, ainda que não declarado, serve ideologicamente à conservação social.

No texto, “O significado de Lima Barreto em nossa literatura”, Coutinho conta que, embora ocorresse em muitos casos, seria prova de esquematismo entender essa tendência como manifestação de uma clara adesão imediatamente político-ideológica ao

poder estabelecido, ou seja, as formas mais reacionárias de dominação social. Por isso mesmo, ele diz que “o ‘intimismo à sombra do poder’ combinou-se frequentemente com um inconformismo declarado, com um mal-estar subjetivamente sincero diante da situação social dominante” (2011, p.92). Ou seja, uma vez que esses intelectuais não defendiam abertamente o regime, mas também não contribuía com o fortalecimento das camadas populares, acabavam por legitimar as classes dominantes, juntamente com a sua ideologia, através de um comprometimento velado, ou encoberto pelas “artimanhas” impostas e que fugiam ao controle desses intelectuais.

O “intimismo à sombra do poder” lhe deixa um campo de manobra ou de escolha aparentemente amplo, mas cujos limites são determinados precisamente pelo compromisso tácito de não pôr em discussão os fundamentos daquele poder cuja sombra ele é livre para cultivar a própria “intimidade”. (Coutinho, 2011, p.49)

Lukács chama esse movimento de “apologia indireta do existente”, por acreditar que não há sociologia socialmente inocente. Então, o que percebemos é que a estrutura social era justificada pelos intelectuais não pela apologia direta e sim pelo ocultamento das discussões que envolviam as relações sociais. É por isso que a alternativa mais viável para os intelectuais seria se dedicar a sua própria intimidade, consagrando o compromisso de não pôr em discussão os fundamentos do poder. No entanto, “na raiz do ‘intimismo’ está a separação entre os intelectuais e a realidade nacional-popular” (Coutinho, 2011, p.52), sendo assim, com a ausência do contato orgânico com a realidade do povo e da nação, o que se tinha era uma contribuição direta para o esvaziamento político.

Portanto, essa configuração de “conciliação pelo alto” marca o conteúdo da cultura brasileira de vários modos. Esse quadro nos mostra, conforme foi dito, que o Brasil ainda era um país eminentemente oriental, com uma sociedade civil primitiva e gelatinosa e o Estado ou a sociedade política era forte/ era tudo, enquanto as forças populares eram ainda imaturas. Assim, na ausência de uma expressividade da sociedade civil, era necessário criar condições para a construção de uma cultura nacional.

Deste novo processo de “revolução passiva” surgiu, portanto, a necessidade de construir a nacionalidade do país, de inventar um passado que já fosse nacional, de despertar a ideia de um Brasil “realmente brasileiro”. É importante perceber que esta perspectiva trouxe reflexos consideráveis na esfera cultural, pois criou a expectativa (e, em muitos casos, até mesmo propostas concretas) de

uma cultura que já se afirmasse como “brasileira”. (Bezerra, 2006, p.48)

Em todo esse início de século, na conjuntura da Independência, foi se manifestando a necessidade de construção de uma nacionalidade para o Brasil, um país que acabava de “ganhar” sua carta de alforria e que encontrou suas bases através da “idealização alienante de um Brasil puro, verdadeiro, promissor”, nas palavras de Bezerra (1998).

Em se tratando da dimensão cultural, um dos grandes exemplos desse momento é fortalecimento do Romantismo que, através de um nacionalismo exacerbado, se tornou ideal para o momento pós-independência. No entanto, podemos considera-lo como sendo um nacionalismo às avessas, contando que não era resultado de uma participação das diversas camadas da sociedade em busca do que esta tinha de particular, e sim, mais uma vez, uma artimanha ou arranjo das camadas abastadas em busca de encobrir a verdadeira nacionalidade do país, sua história real. Nelson Werneck Sodré (1985) entende que enquanto na Europa os escritores buscavam a recuperação da sua história através da valorização dos heróis da Idade Média, no Brasil, através do romantismo, os escritores buscavam recuperar a figura do índio com “representante mais legítimo das origens brasileiras”. Ele seria considerado o mais “natural” do país, o que havia de mais puro. Para o autor, o fato de idealizar o índio era uma forma de trabalhar com o nacionalismo brasileiro sem trazer para dentro da esfera cultural a discussão sobre o sistema social que aqui havia se estabelecido e que se baseava no trabalho escravo negro. Era uma tentativa de “corrigir” o passado.

As primeiras décadas do século XX também foram fundamentais em termos de mudanças e consequências para o quadro cultural brasileiro. Com a Proclamação da República, também uma mudança “pelo alto”, podemos considerar a efetiva entrada do Brasil no capitalismo, através de uma complexificação de sua estrutura social e também de um iniciante processo de industrialização. Nessa conjuntura, estavam presentes as primeiras ações e organizações do movimento operário, devido a recente construção de uma classe operária, formada ainda, essencialmente, por semiartesãos. Essas são ações muito marcadas pelo início da industrialização, assim como pela abolição da escravatura e também pela influência dos trabalhadores que vieram com o processo de imigração europeia. Concordando com Coutinho (2011), acreditamos que talvez seja a primeira vez no Brasil em que se cria um bloco social que põe em discussão de modo

“prussiano”, elitista e marginalizador de dominação política, econômica e social até então dominante. A respeito dessas mudanças, o mesmo acredita que, “a superação do ‘intimismo’, tanto no nível pessoal quanto social, passa pela orgânica integração dos intelectuais com a luta das classes subalternas para se afirmarem como sujeitos efetivos de nossa evolução social e política” (2011, p. 52). Essa era época de se ver, segundo Bezerra (1998), uma sociedade civil que já se mostrava mais complexificada e que criava seus primeiros e ainda frágeis aparelhos privados de hegemonia, como os sindicatos e os partidos políticos.

Todo esse processo da instauração da República, do qual tratamos de alguns aspectos, acabou por contribuir para mudanças importantes no plano da “batalha das ideias”, pois era visível uma organização da cultura que começou a se desenvolver “para além do Estado”, através da imprensa e de associações culturais que agora se voltavam para discutir questões próprias da classe operária emergente. Bezerra, se referindo aos anos 1920, diz que, “gestaram-se nesse período os primeiros sinais de que era possível romper com a dependência cultural que caracterizava o Brasil” (1998, p.52). O que se pode observar, em geral, é, de maneira ainda muito residual, um fortalecimento e organização da sociedade civil.

Em 1922, há um fato importante a ser destacado que é a criação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), o primeiro partido de direcionamento popular criado no Brasil, que, “embora não fosse um organismo de massa, representava o embrião de um autêntico partido moderno” (Coutinho, 2011, p.24). E também, os acontecimentos da Semana de Arte Moderna, que marcavam a gênese do movimento modernista no país, em que, alguns autores por exemplo, ainda que se espelhassem na Europa, começavam a introduzir particularidades fundamentais da nossa própria realidade e elementos próprios da cultura brasileira. Nesse sentido, “o que era uma mera imitação, começava a ganhar ares de assimilação recíproca, dando origem a uma nova direção no processo de influência cultural” (Bezerra, 1998, p. 52).

Nos anos 1930, com o marco da “revolução”, considerada por autores como Coutinho (2011) mais uma “manobra pelo alto”, como a principal revolução passiva no Brasil, aquela que teve como momento de renovação a entrada definitiva do Brasil no modo de produção capitalista e muitas foram as mudanças significativas nos planos econômico, político e também cultural, uma vez que este era um momento em que se intensificava ainda mais a urbanização e a industrialização no país. No início da década, o espírito era de colocar em prática as inovações que começavam a ser desenvolvidas ou



pensadas na década de 1920, em que as faíscas de mudança, ou o fermento de transformação, estavam claros, porém ainda de forma isolada. Ou seja, este era um momento frutífero, por ser marcado pelo “surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grande mudanças” (Cândido, 1989, p.182).

Porém, segundo Bezerra, a década de 1930 não significou, necessariamente, uma ampla socialização ou coletivização da cultura no Brasil, pois o caráter elitista e erudito da produção cultural brasileira ainda permanecia, embora estivesse convivendo com outras formas de expressão. O Estado lutou, principalmente a partir de 1937, para acabar com a autonomia nascente. Com esses elementos postos, “não se pode, é claro, falar em socialização ou coletivização da cultura artística e intelectual, porque no Brasil as suas manifestações em nível erudito são tão restritas quantitativamente que vão pouco além da pequena minoria que as pode fruir” (Cândido, 1989, p.182). De qualquer forma, este foi um momento de grande significação para a cultura, pois foram as primeiras experiências políticas, ou “polarizações” no interior da produção cultural, que iriam se acentuar mais nos anos 1960 e 1970.

Portanto, ainda que tímida, essa conjuntura era uma expressão de efervescência política e cultural. Antônio Cândido, partindo do entendimento de ser este um movimento de unificação cultural, acredita que não há dúvida de que, depois de 1930, houve um alargamento de participação dentro do âmbito existente, o que ocorreu em diversos setores. Por isso, podemos dizer que os anos 30 foram marcados pelo engajamento político, religioso e social no campo da cultura, mesmo para aqueles que não tinham consciência clara do fato, manifestavam em sua obra esse tipo de “inserção ideológica”.

A uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o Estado – devido às novas condições econômico-sociais. E devido também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente” (Cândido, 1989, p.182)

Diante disso, Mota (apud Bezerra, 1998) acredita que, nesse período, iniciaram-se produções inovadoras de intelectuais que queriam romper com a interpretação da história brasileira até então instaurada e contribuir para a possibilidade da recuperação

desta sob uma perspectiva nacional e popular. A autora chama de “redescobrimto do Brasil” essa passagem. Pois,

Ao lado daqueles intelectuais e artistas que historicamente se mostravam atrelados e dependentes da esfera estatal, formaram-se outros que já se declaravam abertamente de oposição ao governo que então se estabelecia e já propunham, através de suas obras, alternativas de superação da ordem social do período. (Bezerra, 1998, p.54)

Porém, como já citado, com o Golpe de Getúlio Vargas em 1937, deu-se início a um retrocesso e a uma nova experiência de cooptação dos intelectuais, com destaque para a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), por exemplo. Coutinho (2011) diz, a respeito disso, que esse fato ou esse momento quebrou grande parte das tendências que vinham se esboçando antes, porém não as destruiu inteiramente. O DIP era um organismo cultural totalitário, que buscava novamente e talvez com nova roupagem, colocar a cultura a serviço do Estado, através de proibições e de censura, juntamente com leis de incentivo de órgão que direcionavam a produção cultural. Podemos entender esse momento como sendo uma ampliação de possibilidade de criação, porém sobre as asas do Estado. Bezerra (1998) conta que Vargas, em sua concretização populista de governos, fez desta perspectiva integradora um objetivo que direcionou a produção cultural gestada no interior do aparelho estatal. Ele queria “construir uma nacionalidade para o Brasil”.

Porém, é claro que haveria resistências e houve em muitos setores da cultura e da arte como é o caso da literatura e também do cinema. Antônio Cândido (1989) afirma que este é o caso do enfraquecimento progressivo da literatura acadêmica, da aceitação consciente das inovações formais e temáticas e assim, do alargamento das “literaturas regionais” à escala nacional, através de uma clara polarização ideológica.

O romance nordestino – um grande protesto literário contra o modo “prussiano” de modernizar o país – é um exemplo vivo de que então se tornara possível, e não mais apenas como exceção que confirma a regra, criar uma cultura não elitista, não intimista, ligada aos problemas do povo e da nação. Uma cultura, em suma, nacional-popular. (Coutinho, 2011, p.25)

Como visto, na literatura, o estilo regionalista foi um exemplo de resistência e também uma amostra da possibilidade de construção de uma arte desvinculada do Estado e voltada para a realidade popular, ou seja, havia a intenção de tornar públicos os

problemas sociais do país e não só alimentar a ideia de um Brasil em pleno crescimento e progresso, fazendo desta escrita um envolvimento político de fato.

Principalmente com a criação do DIP, como já foi dito, que tinha como função sistematizar a propaganda e exercer o poder de censura sobre os meios de comunicação, é possível perceber que, durante o Estado Novo, os meios de comunicação foram transformados em instrumentos para a propaganda governamental. Leite (2005) diz que, com o golpe em 1937, a máquina de propaganda se transformou em um poderoso componente do poder. “Tal utilização implicou a reiteração de normas e padrões sociais e políticos que visavam à obtenção do consenso numa sociedade que estava politicamente desmobilizada” (Leite, 2005, p.40). Ainda segundo o autor:

Nessa perspectiva, os filmes brasileiros deveriam contribuir para reforçar mitos, como o temperamento brando e cordial do povo brasileiro e a miscigenação racial. O movimento operário, o potencial de luta das classes trabalhadoras, as greves e os confrontos deveriam ser sistematicamente obliterados pela propaganda oficial, pois colidiam com a cordialidade e, simultaneamente, negavam a eficiência do Estado corporativo, visto como a solução para os problemas trabalhistas do país. (Idem, p.41)

É nesse sentido que, durante o Estado novo, a tentativa era de controlar os instrumentos necessários à construção de um projeto político-ideológico que fosse socialmente dominante. E, para isso, o Estado não mediu esforços, fazendo da censura seu outro lado de ação.

Depois da confusa década de 30, com a redemocratização do país em 1945, começa a se constituir um novo cenário para a cultura brasileira. É um momento fundamental para a autonomia da sociedade civil, pois o PCB é legalizado e torna-se um partido de massa, os sindicatos operários aparecem mais fortemente na luta política, ainda que continuem a ser corporativistas e ligados ao Estado, há também, no campo cultural, um crescimento do número de jornais e revistas, editoras, um fortalecimento maior das universidades, o crescimento dos meios de comunicação de massa como o cinema, assim como um fortalecimento do teatro e de outras expressões artísticas. Tudo isso contribuiu para fortalecer a elaboração dos aparelhos privados de hegemonia, assim como a autonomia da cultura, como já dito. Coutinho acredita que: “tudo isso amplia o campo da organização material da cultura, uma ampla e muitas vezes fecunda batalha das ideias começa a ter lugar entre nós. Há um acentuado empenho social da intelectualidade, um maior comprometimento com as causas populares e nacionais”

(2011, p.27). Nesse sentido, os intelectuais tiveram mais condições de criar alternativas independentes para a cultura do país, buscando romper com o “intimismo à sombra do poder”. E, muitos foram aqueles que se organizaram para além do Estado, ou por fora dele, ainda que sem a quebra do vínculo formal. Pois, ainda que se mantivessem em cargos públicos, muitos se colocaram claramente a favor das forças progressistas, indo totalmente contra o Estado e a ideologia dominante do qual eram contratados e até então legitimavam.

Bezerra (1998) acredita que a batalha ideológica no campo político correspondeu a uma rica diferenciação também nas manifestações culturais, permitindo a retomada e a continuidade daqueles primeiros sinais de autonomia que se gestaram ainda nos anos 1930. Mas Coutinho (2011) pondera também que esse período passou por altos e baixos, por isso ainda era difícil visualizar experiências combatentes em rumo a democratização efetiva da vida nacional e também da construção de uma nova hegemonia. Mas, talvez fosse esse, assim como os anos 1950, tempos de ganhar forças e acumular experiências.

Os anos 1950 são principalmente marcados por uma forte modernização do país, principalmente com JK, que possibilitou também o início de uma sociedade de consumo, que ainda era fraca, assim como a produção cultural contava com uma indústria cultural emergente. Esse foi um momento de muita expectativa no desenvolvimento da sociedade, em que foi se construindo uma concepção cultural e ideológica com perspectiva nacional e popular em consonância com esse clima de democratização, que vinha dos finais da década de 40. Havia, portanto, uma tendência progressista na esfera da cultura, impulsionada tanto pela negação das propostas desenvolvimentistas de JK, como também em organizações e intelectuais mais esquerdistas, uma identificação com as reformas propostas por João Goulart. Bezerra conta que as experiências desenvolvidas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), o PCB e a Universidade de São Paulo (USP) são algumas das mais significativas. Pois,

Tentavam claramente romper com a posição de elite encarnada pelos intelectuais brasileiros até então e, para isso, reivindicavam ser parte integrante das massas populares, produzir cultura para e a partir do povo, fazendo dela um instrumento de conscientização política e de superação das contradições sociais” (1998, p. 60)

A década de 1960 se caracteriza, assim, por ser uma década de extremos, pois traz a continuidade e a ampliação da efervescência iniciada na década de 1950, juntamente com a experiência da ditadura. Primeiramente, há um processo muito rico de fortalecimento de uma nova concepção da cultura pelos artistas e intelectuais brasileiros, intimamente ligados a um momento de radicalização da política, em que efetivamente se buscou construir bases nacionais e populares para a cultura, e esta enquanto uma arte revolucionária. As reformas de base propostas por João Goulart se ampliaram em diversas esferas e entre elas a cultura. E ainda, havia uma influência do fortalecimento internacional das possibilidades de tomada de poder pelas forças progressistas de esquerda, ou seja, este momento foi muito influenciado pelo crescimento do comunismo ou de possibilidades concretas de revoluções comunistas, como foi o caso da Revolução Cubana.

É próprio dessa época um clima de revolução e uma movimentação crítica muito intensa. A cultura, como nunca antes, ganhou uma importância enorme frente às expectativas de construção de uma nova sociedade, ou seja, os protagonistas desse momento acreditavam na cultura como um rico e verdadeiro instrumento de tomada de poder. Essa é a conjuntura em que se desenvolvem muitas experiências de “arte à serviço”, através do vínculo direto dos artistas com as mobilizações em diferentes espaços, através de um envolvimento orgânico com a luta política.

Principalmente entre 1960 e 1964, estabelecia-se uma novíssima relação entre os intelectuais e o povo, em que os intelectuais buscavam construir uma relação para que as classes populares estivessem cada vez mais vinculadas a essa vertente crítica da esfera cultural de modo amplo. Este, portanto, é um momento que merece atenção e que muito contribui para o nosso estudo da atualidade. Através de seus erros e acertos, nessa conjuntura foi gestada uma perspectiva de cultura popular, em que muitas áreas, e também muito evidentemente no cinema, viveram a aproximação com as questões nacionais e populares no Brasil.

Em especial, são duas razões, intimamente relacionadas, que justificam essa atenção. A primeira delas se refere à importância dessa década para o cinema brasileiro, em que foi possível uma elaboração e realização cinematográfica de cunho popular e a segunda se refere mais a produção artística vinculada política e declaradamente a uma ideologia de classe, ou seja, é muito importante para compreender o que foi gestado nesse período em termos de uma cultura verdadeiramente fincada e perspectivas nacionais e populares.

Portanto, consideramos importante compreender o que ficou de aprendizado desse período de efervescência da década de 1960, considerando evidentemente que tratamos de outra conjuntura, outro momento histórico muito diverso e com um capitalismo profundamente complexificado, elementos que trataremos mais tarde.

No início da década, era muito evidente a necessidade e, o mais importante, a possibilidade, de construção de uma cultura nacional-popular e, ainda que este período seja caracterizado por uma homogeneidade, diversas foram as interpretações ou perspectivas desenvolvidas e a cultura não estava isenta dessas contradições, em que, por diversos momentos, foi confundida com nacionalismo e populismo e muitas vezes esta era identificada ao folclore. Portanto, na busca por recuperar elementos tradicionais da memória coletiva, acabavam por trazer à tona o que havia de mais desarticulado e baseado no senso comum, contribuindo para manter a ordem. Já os Centros Populares de Cultura da UNE (CPCs), criados no período, tinham outra “interpretação”, que acabou por se tornar hegemônica.

Para eles, cultura popular significava, concretamente, transformação global da sociedade, ou seja, uma tomada de consciência, pelos setores populares, das contradições e das desigualdades por eles vivenciadas e das necessidades essenciais de superação deste quadro. Reconheceu-se, desta forma, uma concreta função política da cultura enquanto elemento de conscientização popular. (Bezerra, 1998, p.70)

Em consonância com o clima político do país nesse início de década, a proposta dos CPCs era construir uma cultura claramente nacional, popular, democrática e de esquerda. Ou seja, esses eram os pressupostos da cultura engajada que estava se buscando consolidar por diversas e intensas frentes de ação. Portanto, de forma muito particular e diferente dos outros momentos, além da militância política, havia se estabelecido uma prática de militância cultural, que andavam juntas. Como dito anteriormente, era creditada à arte a capacidade e, talvez, o compromisso, de contribuir no processo de fortalecimento da proposta de superação das relações sociais vigentes, ou seja, havia na “luta cultural”, uma clara intenção e uma suposta capacidade de conscientização e politização.

Estava evidente a abordagem da cultura como força de conscientização dos setores populares, onde os intelectuais, em uma concepção altamente vanguardista, assumiam a função essencial de “explicitar o processo de tomada de consciência e, por conseguinte, viabilizar o projeto de transformação do país” (Ortiz apud Bezerra, 1998, p.72)

Os CPCs tinham um claro objetivo de conduzir os setores populares à superação da alienação, a fim de que estes tivessem consciência das condições históricas de exploração, compreendessem seu lugar de classe, enfim, entendiam como papel do conjunto dos intelectuais, como artistas, estudantes, professores e diversos seguimentos declaradamente a favor da classe trabalhadora, a responsabilidade de contribuir nessa tomada de consciência rumo à luta pela transformação. Ou seja, a partir das elaborações de Gramsci, poderíamos dizer que este era um momento de superação do senso comum, rumo ao bom senso. Eles acreditavam estar construindo uma arte popular efetivamente revolucionária, capaz de revolucionar as relações sociais e também as formas de dominação da sociedade, capaz de “passar o poder ao povo”, através de sua expressão revolucionária e popular. Muitas foram as frentes de trabalhos e atividades desenvolvidas em diversas áreas como o teatro, cinema, a música e a literatura.

Na verdade, essa bruta transformação encabeçada pelo Estado nada mais é, além de outros motivos de orientação macroeconômica, como a dominação norte-americana no território da América Latina, uma resposta na tentativa de impedir a instauração de um governo comunista aqui, o que deixava cada vez mais claro os conflitos de interesses existentes na realidade social. Coutinho (2011), a respeito disso, lembra que umas das primeiras medidas do regime ditatorial foi o fechamento dos principais institutos democráticos de organização da cultura, como os Centros Populares de Cultura, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e a dissolução do Comando dos Trabalhadores Intelectuais (CTI).

Economicamente, esse é um marco da instauração do capitalismo de monopólios no Brasil e, como não poderia deixar de ser, grande parte dos meios de comunicação de massa passaram a ser dominados por eles. Ou seja, com a complexificação do modelo de acumulação capitalista nesse período, criou-se uma abertura para o fortalecimento de um mercado de bens simbólicos, que coincidiu com as novas perspectivas do Estado e, portanto, foi estimulado por ele. Este era o marco da indústria cultural no país, que se consolidou na década de 1970. Esse novo mercado cultural que surgia serviu ao regime ditatorial ocupando o lugar deixado pelo esvaziamento propositalmente provocado pela censura das expressões artísticas nacionais, principalmente aquelas que tinham alguma perspectiva emancipadora.

Há de se ressaltar, portanto, a resistência dos intelectuais. No entanto, há um fato que, para Coutinho, está na raiz do problema.

É que o regime militar – modernizando o país, promovendo um intenso desenvolvimento das forças produtivas, ainda que a serviço do capital nacional e multinacional, ainda que conservando traços essenciais do atraso no campo – deu impulso aos fatores objetivos que levam a uma diferenciação social e, como tal, à construção de uma autêntica sociedade civil entre nós. (Coutinho, 2011, p.30)

Para o autor, as classes dominantes queriam recuperar, de uma nova forma, o “intimismo à sombra do poder”, como em outros momentos da história brasileira. Tanto que, durante a fase do “milagre econômico”, essa “ideologia da não ideologia” acabou por conseguir consenso entre os setores médios, capaz de garantir uma parcial legitimidade ao regime. Nas palavras do autor,

O regime militar, em suma, era desmobilizador; sua tentativa de legitimação não se fundava numa ideologia claramente fascista, mas na luta contra as ideologias em geral, contra a própria política, acusadas de “dividirem a nação” e de impedirem assim a “segurança” que “garante o desenvolvimento”. (Coutinho, 2011, p.31)

Há também certa mudança no perfil ou no vínculo dos intelectuais. Estes passam a ser uma parcela do mundo do trabalho, ou seja, o próprio mercado criou uma força de trabalho intelectual. Esse é um elemento inexistente até então, pois antes ou os trabalhadores sobreviviam a qualquer custo de forma autônoma ou então tinham que se submeter a cooptação pelo Estado. Portanto, “o velho intelectual elitista, prestigiado por possuir cultura, converte-se cada vez mais em trabalhador assalariado” e cada vez mais se empenha em lutas por seus interesses específicos, além dos gerais. No entanto, “A luta pelo específico articula-se aqui com a luta geral, ou seja, com a luta pela liberdade de expressão, de criação e de crítica, que só podem ser asseguradas plenamente num regime democrático aberto à renovação social” (Coutinho, 2011, p.32).

O período de repressão ditatorial não representa, necessariamente ou diretamente, um afastamento completo dos intelectuais/ artistas com o povo, pois muitos, senão a grande maioria, mantiveram acesa a perspectiva crítica e a tentativa de organização. Porém, com o decreto AI-5, se intensificou a repressão direta, a censura, prisão, exílio de muitos artistas e produtores na área da cultura, o que antes era velado, agora não temia ser declarado. No entanto,



Durante esses anos, enquanto lamentava abundantemente o seu confinamento e a sua impotência, a intelectualidade de esquerda foi estudando, ensinando, editando, filmando, falando, etc., e sem perceber contribuíra para a criação, no interior da pequena burguesia de uma geração maciçamente anticapitalista, (...). O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros, já constituiu massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (Schwarz apud Bezerra, 1998, p.126)

Fica claro que a repressão à cultura foi apenas uma extensão do que acontecia em toda sociedade e, através dela, a tentativa foi a de romper o vínculo dos intelectuais e artistas com as camadas populares, o que não foi suficiente, pois novas mudanças ocorreram nessa relação. Para Bezerra (1998), o que ocorreu a partir de então, foi a redefinição de temas e da linguagem artística, repensando-se sua função conscientizadora. O resultado foi o reforço de uma “arte de protesto”, que atingia agora setores que se propunham como a “linha de frente” para a revolução popular.

Os anos 1970 não são menos complexos, pois como já dito, 1969 marca um período que é a fase mais obscura e antidemocrática da ditadura. Muito sustentada no “milagre econômico”, essa foi uma fase abertamente repressiva. É possível pensar que com o total fechamento de outros canais possíveis de participação, muitas vezes a saída foi se manifestar através da cultura. Exatamente por isso, este é o marco de quando o autoritarismo militar chegou efetivamente até a organização da cultura, e esta não foi nem um pouco poupada. Portanto, através da normatização da cultura,

Iniciou-se, neste momento, aquilo que talvez constitua o maior prejuízo para a cultura de uma sociedade: a sua legalização, ou seja, a sua inclusão em padrões de permitido ou não permitido, livre ou proibido, acessível ou não para determinado público. (Bezerra, 1998, p.153)

A censura portanto, tentava cortar pela raiz as forças de protesto, não mais apenas através do rompimento das relações entre os intelectuais e artistas com os setores populares, como aconteceu antes. Além disso, tentava eliminar também o potencial crítico que se criava nos círculos de estudantes, escritores, produtores de cinema e teatro,

música, enfim, toda e qualquer expressão que oferecesse risco para a manutenção do regime ditatorial.

No entanto, é de extrema importância reconhecer que não eram as linguagens em si mesmas que estavam sendo censuradas, ou seja, era altamente seletiva a escolha “do que podia e o que não podia”. Não estavam censurados o cinema, o teatro, a literatura e a música, mas alguns filmes, algumas peças, alguns livros e algumas canções, demonstrando, assim, que, na verdade, o que se queria abolir do cenário cultural eram aquelas perspectivas críticas, que pudessem representar alguma ameaça ao regime militar. Estas eram formas de selecionar determinados assuntos funcionais e encobrir a censura, pois, afinal de contas continuava tendo uma forte movimentação cultural “permitida”, enquanto muitos artistas e intelectuais era considerados “inimigos internos”.

Há, portanto, entre os anos 1969 e 1974, um período denominado, por Alceu Amoroso Lima, de “vazio cultural” que merece algumas considerações (até mesmo por contribuir e se parecer muito com a atual conjuntura). Compondo essa característica, é fundamental estabelecer suas bases, fincadas também na construção de uma política nacional de cultura incentivada pela ditadura e a consolidação da indústria cultural no país. Para Coutinho, seria melhor dizer cultura esvaziada no lugar de vazio cultural, pois esta é a representação de um momento em que a junção da censura e repressão com as tradições intimistas e neutralizadoras, juntamente com a marginalização das correntes nacional-populares e a remoção do pluralismo como traço dominante de nossa vida cultural, representavam um “ponto ótimo”, para quem queria se manter no poder.

É que a indústria cultural monopolista aparece como um novo e poderoso meio de cooptação dos intelectuais pelo sistema de dominação, do qual essa indústria cultural é hoje peça de destaque. Em outras palavras: essa indústria cultural aparece como uma nova e eficiente forma de cortar a ligação dos intelectuais com a realidade nacional-popular, da qual poderiam ser – se os organismos culturais da sociedade civil fossem mais pluralistas – uma “articulação orgânica”, como disse Gramsci. (2011, p.65)

Dessa forma, vai ficando cada vez menos aparente toda a tendência popular que vinha se desenvolvendo. Na grande maioria das vezes, essa opção intimista foi a mais seguida, pois as chances de se continuar a produzir de forma crítica eram praticamente nulas, possíveis somente através de experiências limitadas e informais. Assim, todo o

acúmulo conseguido antes e nos anos iniciais da ditadura foi se enfraquecendo através do direcionamento da cultura pelo regime.

Em meados dos anos 1970, começa a se tornar evidente a crise do modelo econômico do regime militar. Este seria o fim do “milagre econômico”, que era a maior forma de apelo que sustentava a ditadura e que justificava sua ação através da divulgação de que o Brasil crescia muito e no caminho certo. A crise acabou abrindo os caminhos para os questionamentos do modelo político e econômico vigente e, desta forma, a repressão, que muito se justificava nos argumentos do desenvolvimento, acabou sendo enfraquecida.

Pois, com a decadência do modelo econômico da ditadura através da diminuição de lucros dos setores industriais, a retração dos investimentos econômicos e a alta inflação, o endurecimento não poderia mais ser justificado. A partir de então, inicia-se uma nova fase para a produção cultural, onde ela se transformaria assim, em um elemento integrador que possibilitaria a unidade da nação neste período de crise. Esse era um sinal claro de que somente a repressão já não era mais viável e que o poder ditatorial já não se sustentava sozinho e necessitava de uma face promocional para a cultura, que fizesse dessa, sua aliada. No entendimento gramsciano, esse seria um momento em que, para além dos aparelhos de coerção, as autoridades tiveram que recorrer a outros meios como o consenso. Pois, além da situação de crise, era visível uma nova tentativa de articulação da sociedade civil.

Segundo Bernardet, a classe média, que não é a classe dirigente do país, é responsável por parte das tendências do movimento cultural brasileiro. No entanto, deixa claro que esta é dominada por cúpulas representantes do capital, o que suscita inúmeras contradições em seu desenvolvimento e em sua afirmação. “Quanto as classes que trabalham com as mãos, operários e camponeses, ainda lhes falta consciência e bases suficientes para elaborar uma cultura que não seja folclórica” (Bernardet, 2007, p.23)

Diante desses aspectos concretos, é possível reconhecer a poderosa indústria cultural que estava se formando, sustentada pelo modelo de acumulação capitalista em 1960 e 1970. As bases monopolistas do capital incentivaram a transformação da cultura através do fortalecimento cada vez maior de um “mercado de bens simbólicos”. Foi assim que “a arte ganhou uma dimensão diferenciada: ela passou a se apresentar como uma propriedade privada, um produto de mercado e, ao contrário da maioria dos outros produtos, não representa, para os setores populares, uma necessidade básica” (Bezerra,

1998, p.162). O conteúdo e a forma desta cultura industrializada são frequentemente modificados e adaptados às bases do sistema capitalista. Segundo Ortiz,

(...) popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. (...) A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de 'nação integrada' passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. (1988, p.164)

Portanto, traz as características da alienação e da reificação, pois se comportam da mesma forma que a economia de mercado, através da padronização, simplificação e mercantilização. A arte, nesse sentido apresentado, se fortalece como uma mercadoria e está adaptada a lógica do mercado capitalista. A cultura de mercado ou enquanto mercadoria havia então se consolidado, dificultando ainda mais a construção de uma perspectiva nacional-popular. Com a indústria cultural, esta perspectiva, nos termos de Gramsci, assume novamente uma postura marginalizada na sociedade brasileira. Nossa hipótese é de que, nos anos 80 e 90, ela será agora orientada pelo trabalho dos movimentos sociais e sua dimensão da cultura.

## **2.2 - O cinema na realidade brasileira e sua dimensão política: encontros e desencontros com as lutas sociais e com o nacional-popular.**

Antes de alcançarmos a produção cultural vinculada aos movimentos sociais contemporâneos a partir do vídeo popular, buscamos compreender, no nosso país, a construção do vínculo entre o cinema e a perspectiva nacional-popular, já sabendo que essa relação não foi isenta de contradições e passou por grandes mudanças no decorrer da história. Consideramos pertinente tratar de uma breve historiografia do cinema brasileiro, que acompanha muitas das questões gerais sobre a dimensão da cultura no processo de formação e desenvolvimento histórico, político e social da sociedade brasileira.

A tentativa é buscar identificar, na história do país, quais as formas desse vínculo dos cineastas com as classes populares e também com suas lutas, de forma a buscar identificar uma possível perspectiva nacional-popular na arte cinematográfica brasileira e, já sabendo também, a partir de Gramsci, que a busca dessa relação e construção de tal perspectiva é perpassada também pelo vínculo do intelectual com as classes trabalhadoras e suas lutas. Esse momento nos encaminha para o conhecimento do nosso objeto de estudo, que tem um vínculo intrínseco com as mudanças objetivas da década de 1980 e com o surgimento do vídeo popular.

Essa busca tem um recorte especial, com maior ênfase nos momentos em que “declaradamente” havia um vínculo entre a produção cinematográfica e as lutas sociais e, nesse sentido, como já observamos anteriormente, a ênfase a partir da década de 1960

não é aleatória. Segundo Bernardet (2003), a contexto desta década é marcado por diversas tendências ideológicas e estéticas, que buscavam nas artes não somente a expressão da problemática social, mas também a contribuição para a transformação da sociedade. É nesse sentido que o autor, de grande importância para o acúmulo do nosso estudo, ao analisar os filmes brasileiros dos anos 1960 e 1970, se atém sobre a montagem, a elaboração de planos, uso da palavra, ou seja, a linguagem dos filmes como palco de conflitos ideológicos e estéticos dos cineastas na sua relação com a temática popular. E também Bezerra, a respeito desse período, entende que o processo cultural que se vivenciou na década de 60 se tornou referência para produções posteriores. Nesse sentido,

Não hesitaríamos em afirmar que este constante retorno ao cenário cultural da década de 60 é fruto daquela estreita aproximação com a perspectiva nacional-popular. Assim, tanto para os que com ela concordavam quanto para os que a ela se opunham, ficou a referência constante e o desafio de se “chegar ao povo”. (Bezerra 1998, p. 255)

Baseados na análise da cultura no Brasil a partir das categorias gramscianas, como tratamos, podemos compreender que a história específica do cinema também se encaminhou e se construiu através de todas as contradições já apresentadas, assim como a dificuldade de se criar uma identidade nacional e uma expressão popular para essa produção. Alguns indicativos iniciais desse assunto podem ser buscados nos estudos de Bernardet e Maria Rita Galvão.

Se o problema de “ser nacional” no cinema brasileiro é algo que, como vimos, se propõe muito cedo, a preocupação com o “ser popular” é tardia – ou pelo menos nos parece. É claro que, quando expressa nos filmes, a busca de um cinema nacional, da “brasilidade”, deve acabar resultando também na descrição do “povo brasileiro” – o que faz do nacional um caminho para o popular. A cada vez que o cinema procura retratar comportamentos típicos, um modo de vida, a crônica dos costumes, as crenças e usos, tudo isso se refere a um povo brasileiro (Bernardet e Galvão, 1983, p.30)

Ainda que estejamos partindo teoricamente da perspectiva nacional-popular em Gramsci, consideramos rica essa análise, ainda que fragmentada num primeiro momento, entre as categorias nacional e popular desenvolvidas pelos autores acima citados. Em Gramsci, popular não significa uma arte feita para o povo, no sentido de público-alvo, mas uma arte feita a partir da perspectiva popular, que, para ele, não se

desvincula de nacional, de maneira que “nacional-popular” ganha um sentido novo quando adotado dessa maneira.

É possível perceber como o cinema brasileiro passou e passa por inúmeras dificuldades para construir sua nacionalidade. A realidade brasileira é marcada pelas sequelas que são próprias de um país periférico, de capitalismo tardio, portanto, o lugar ocupado pelo Brasil no capitalismo mundial traz consequências para todas as dimensões da sociedade, inclusive para o desenvolvimento de sua arte e assim, do seu cinema. Conforme já tratamos, é muito presente na formação sócio-cultural brasileira a incorporação de elementos externos, estrangeiros. Em meio a muitas contradições, o Brasil incorporou historicamente uma cultura que não era sua.

Portanto, Sodré entende que:

Fomos, por longos decênios, aqui, protagonistas de papel passivo: consumimos influências culturais estranhas, sofremos de sua penetração e domínio, ao mesmo passo que constituímos mercado consumidor de proporções crescentes para a produção estrangeira de filmes (1985, p. 80).

Em outras palavras, Bernardet fala que o espectador, ao negar o seu compromisso com o filme nacional, já representa uma tomada negativa diante de uma realidade que é sua, pois, ainda que não tenha como finalidade aproximar o povo de suas próprias contradições, o filme nacional refere-se direta e indiretamente à realidade em que vive o público. Apenas como uma observação, é necessário ter consciência de que ,

Um cinema nacional é para o público uma experiência única, pois é visto com olhos bem diferentes daqueles com que é visto o cinema estrangeiro. (...) Ele é oriundo da própria realidade social, humana, geográfica etc. em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não, isso é outro problema) (...) O filme nacional implica o conjunto do espectador, porque aquilo que está acontecendo na tela é ele ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não (2003, p. 33)

O início da produção cinematográfica brasileira foi um período ainda muito restrito e tímido no conjunto das expressões artísticas brasileiras. Autores como Sodré contam que a industrialização da energia elétrica no Rio de Janeiro fez com que

houvesse uma proliferação muito grande das salas de exibição. E então, os donos dessas salas se empenharam a também produzir e assim, durante três ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período de intensa produção nacional. Muitos historiadores consideram esse momento a “Bela Época” do cinema Brasileiro, em que faziam muito sucesso os filmes de crime, capazes de mobilizar muitas pessoas, em que se via uma mistura de comédia com melodrama, além do sucesso também dos filmes cantantes.

O fato é que nenhum produto importado conheceu no período o triunfo de bilheteria desse ou daquele filme brasileiro sobre crime ou política, sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a *intelligentsia* que circulava pela Rua do Ouvidor e pela recém-inaugurada Avenida Central. (Sodré, 2001, p.92)

Paulo Emílio (2001) conta que, concomitante a esse desenvolvimento artesanal do cinema brasileiro (subdesenvolvido), ocorreu a transformação, principalmente nas metrópoles, dos produtos industrializados, que estavam se espalhando pelo mundo. E assim, “o Brasil, que importava de tudo – até caixão de defunto e palito -, abriu alegremente as portas para a diversão fabricada em massa e certamente não ocorreu a ninguém a ideia de socorrer nossa incipiente atividade cinematográfica” (2001, p.92). Principalmente com a entrada maciça dos filmes norte americanos e europeus, com destaque para as grandes distribuidoras, “o filme brasileiro primitivo foi rapidamente esquecido, rompeu-se o fio e nosso cinema começou a pagar o seu tributo à prematura e prolongada decadência tão típica do subdesenvolvimento” (Gomes, 2001, p.92). Ou seja, o mesmo autor conta que, logo após o estrangulamento do primeiro surto cinematográfico brasileiro, os norte-americanos varreram os concorrentes europeus e ocuparam o terreno de forma praticamente exclusiva, fazendo com que esse cinema se tornasse marginal, “arrastando-se na procura da subsistência”.

Segundo os autores Bernardet e Galvão, foi a partir de 1910 que se problematizou a questão “nacional” no cinema brasileiro, ainda que de forma bem peculiar. A construção dessa “nacionalidade” no circuito “oficial” do cinema se deu no sentido de mostrar o que é nosso, de transpor para a tela os nossos usos e costumes, as belezas naturais, acontecimentos próprios do país, sem que para isso houvesse concomitantemente a busca por uma especificidade ou um “caráter nacional” também na linguagem cinematográfica, não somente na temática dos filmes. Acontecia assim, a adequação de uma linguagem internacional a um quadro cultural brasileiro, de forma que a linguagem não possuía nacionalidade. “O ‘nacional’ vincula-se ao que o filme



mostra, não àquilo que ele é, não à sua forma ou linguagem” (Bernardet e Galvão, 1983, p.18).

Contando sobre a década de 1915, os mesmos autores conseguem captar como ainda é muito presente uma visão de que, para fazer cinema brasileiro, deveríamos aprender no exterior. Nomes como José Medina e Humberto Mauro são citados por terem dito, naquela época, que a melhor maneira de aprender a fazer filmes nacionais era ir ao cinema ver filmes estrangeiros. “Os brasileiros podem ir aos Estados Unidos aperfeiçoar seus conhecimentos para fazer um melhor cinema “nacional” (Bernardet e Galvão, 1983, p.21). E ainda mais, entendiam que o Brasil tinha direito de ter os seus temas (brasileiros) na tela e, para isso, era necessário cobrar dos americanos tal abordagem. O que nos faz compreender que

O que caracteriza o Brasil é a matéria-prima, não o método de tratá-la. Este é “universal” e, em última instância, tanto faz seja ela tratada por brasileiros ou americanos, desde que seja por quem saiba usar o método, e se disponha a fazê-lo no Brasil (Bernardet e Galvão, 1983, p.21).

Tal postura revela, também nessa esfera, uma absorção como nosso de um cinema que não é nosso, ou seja, a adoção de um padrão exterior sem nenhum critério crítico, principalmente através de filmes de ficção. Alex Vianny acredita que “a raiz de todos os males, em qualquer estudo honesto, é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta e indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil” (apud Sodré, 1985, p.83). Os filmes nacionais e a possibilidade de uma identidade nacional foram sacrificados em detrimento da importação do cinema norte-americano.

Diante de tal quadro, Leite entende que a produção de cinejornais e documentários foi fundamental para manter o cinema nacional. Mas, como havia pouquíssimo apoio, estrutura técnica e pessoal qualificado, “o cinema brasileiro continuou a sobreviver por meio de ações desconexas, fruto da dedicação de alguns abnegados que descobriram o “método da cavação” para continuar a desenvolver seus projetos” (2005, p.32). Segundo ele, a cavação consistia em realizar filmes institucionais e cinejornais, os chamados “filmes naturais” ou “filmes do natural”, e, com o dinheiro obtido nesses projetos, realizar projetos cinematográficos pessoais: os filmes de ficção, que até então recebiam outro nome, eram os chamados “filmes de enredo” ou “filmes

pousados”. Essa e outras formas compuseram o que pode ser considerado, nos anos 1920, uma resistência do filme nacional em relação ao cinema norte-americano.

Outra forma de resistência foi a experiência dos ciclos regionais, que se caracterizava pela produção concentrada em algumas cidades do interior do país, antes restritas apenas aos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo. Esses ciclos aconteceram nas cidades de Cataguases, Recife, Barbacena, Campinas, Ouro Fino, Guaraniésia e Manaus. Portanto, “foram os Ciclos Regionais (...) que, à sua maneira e dentro dos limites de suas possibilidades, contribuíram para a sobrevivência e a continuidade do cinema nacional” (Leite, 2005, p.34).

Bernardet e Galvão dizem que alguns estudiosos do cinema paulista na década de 1920 apontam para a vinculação entre a produção do cinema no ‘esboço de cultura operária’ (crônica do cinema paulistano) que se tentou criar a partir desses centros. No entanto, o que os autores apontam é para o fato de que os assuntos dos filmes eram assuntos da atualidade, sem nenhuma diferenciação de popular ou até mesmo uma tomada de posição. Segundo suas palavras:

Em que medida tais filmes, que poderiam ser classificados como “populares”, falavam do povo ou dirigiam-se ao povo, é difícil dizer. Mas sem dúvida eram produzidos no seio das camadas populares – pelo povo – e refletiam, mesmo ao tentar retratar a burguesia, um universo cultural que não era burguês. Nada disto, porém, foi tematizado nos textos da época, nem mesmo em depoimentos atuais sobre as preocupações da época (Bernardet e Galvão, 1983, p.31).

Leite (2005) observa que, no final dos anos 1920, apesar de algumas resistências e de alguns preconceitos, educadores brasileiros detectaram o enorme potencial educacional das produções cinematográficas e passaram a delinear projetos que visavam introduzir os filmes nas relações de ensino e aprendizagem, abrindo um novo e fértil campo para a sobrevivência e o desenvolvimento das produções nacionais, sufocadas pela hegemonia dos filmes hollywoodianos.

Este debate sobre o cinema educativo trouxe uma contribuição significativa para instigar a participação do Estado na atividade cinematográfica. Tanto que, em termos práticos, em 1932, foi instaurada a primeira lei do cinema nacional, em que Getúlio Vargas nacionalizava o serviço de censura cinematográfica e criava uma taxa cinematográfica para a educação. Em sua fala, é perceptível qual a perspectiva que o Estado tinha para esse período, em que acabava de descobrir o cinema nacional. A

respeito dessa aproximação, Getúlio Vargas diz: “o cine será o livro das imagens luminosas que nossas populações praieiras e rurais apreenderão a amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil” (apud Leite, 2005, p.35). Essa obrigatoriedade ou (institucionalização) da exibição, de certa forma, foi incentivo para a produção de curtas documentais, no entanto, segundo Gomes, “destituído agora da função reveladora que anteriormente o caracterizara tão agudamente” (2001, p.94).

Em 1936, foi criado o primeiro Instituto Nacional de Cinema, buscando garantir espaço para o cinema nacional face às produções estrangeiras, ainda muito marcado pelo reflexo de sufoco que estava causando o cinema americano. No entanto, “por ocasião da implantação do cinema falado, que coincidiu com a grande crise de Wall Street, houve um transitório alívio da presença norte-americana, seguido imediatamente pelo recrudescimento de nossa produção” (Gomes, 2001, p.94). O cinema falado teve grande impacto na produção brasileira. Nas colunas de cinema de Vinícius de Moraes, no jornal A manhã, em 1942:

A palavra “popular” aparece sobretudo em textos de Ribeiro Couto, usada para designar uma das características que ele considera fundamentais do cinema falado: em contraposição à “arte muda” (retrógrada, “assunto de granfinagem”, próprio de “estetas sensíveis”, elitismo), o falado é “arte democrática e popular”, “instrumento de educação das massas”, possibilidade de criação de uma “cultura das multidões”. E ligada a esta há a ideia de que um eventual cinema nacional, quando existir – segundo o autor, o existente não é digno de ser levado em conta – terá como principal objetivo a educação do povo. (apud Gomes, 2001)

É nesse sentido que, segundo os autores estudados, é somente na década de 1930 que a preocupação com o popular se aproxima da ideia de “retrato do povo” e se mostra através de filmes que, de algum modo, se propunham como populares. Um grande exemplo seria “Favela dos meus amores” (1934), filme desaparecido, em que Henrique Pongetti disse que queria retratar a vida das favelas cariocas. Segundo contam os autores, Alex Viany foi o único a ver o filme, e sua percepção é a de que “pela primeira vez o mundo do subdesenvolvimento brasileiro, colhido num de seus aspectos mais típicos no ambiente urbano, vem à tona indicando um caminho que demoraria a ser retomado pelo cinema nacional” (Viany, apud Bernardet e Galvão, 1983, p.33).

O primeiro filme que tratou de um dos aspectos mais dramáticos, exuberantes e musicais da vida carioca: os morros. Favela dos Meus Amores idealizava, é verdade, os morros e os malandros que os habitavam, mas as cenas tomadas na própria favela com a participação de seus habitantes verdadeiros são inesquecíveis e constituem uma antecipação do neo-realismo”. (G.C. Castello, “Um novo ano zero para o cinema brasileiro”, em La Congiura)

Segundo Paulo Emílio Sales Gomes (2001), durante cerca de dois anos, a cultura caipira, originalmente comum a fazendeiros e colonos e de larga audiência nas cidades, tomou forma cinematográfica, o mesmo sucedendo com nossa expressão musical urbana. Para o autor, esses filmes tiveram imensa audiência em todo Brasil, mas, em breve, o cinema do país voltou ao eixo norte-americano e o cinema brasileiro mais uma vez pareceu morrer, isto é, retornou à condição de marginal rejeitado apesar da qualidade artística crescente de algumas de suas obras da década de 1930 (2001, p.94).

Os anos 1940 e 1950 foram marcados pelo clima de debate de ideias e de propostas para a cultura brasileira. Considerada com a “Era dos Estúdios”, criou-se uma polarização no cinema brasileiro. Havia um entendimento muito disseminado de que, para o Brasil se desenvolver e ter o seu próprio mercado cinematográfico, era necessário desencadear um processo de industrialização do filme brasileiro. Assim, Leite (2005) nos conta que tanto os equipamentos sofisticados, quanto os estúdios transformaram-se nos principais mitos do pensamento cinematográfico nacional nesse período. A concepção dominante era de que para fazer um bom cinema eram necessários estúdios bem equipados e organizados e, portanto, para a concretização desse desejo, era imprescindível o apoio dos “capitalistas”.

Foram anos marcados pela polarização de dois estúdios ou produtoras que mais se destacaram no Brasil na época, produtoras estas que estavam se inspirando nos grandes estúdios hollywoodianos. Leite observa que nos documentos, como o manifesto de criação da Atlântida, estavam presentes elementos ufanistas que tentavam caracterizar o desenvolvimento da indústria cinematográfica como fator de progresso para o país. Esta foi a primeira indústria cinematográfica do Brasil e foi também através dela que se buscou dar ao cinema brasileiro este “sentido popular”, ainda que através de um tom simplista, como arte de fácil absorção pelas camadas populares da sociedade, muitas vezes também a partir de uma vulgarização desse modo de vida.

A Atlântida se caracterizava por ser produtora de um cinema “popular” de grande alcance e foi exatamente através de um cinema simples que ela se fez popular.

Com elaboração “descomplicada” e sem muita necessidade técnica, mas capaz de representar uma forma de cultura mais acessível, esta era a proposta da produtora cinematográfica mais importante de então. Sua maior produção eram as chanchadas, que acabaram por ser caracterizadas como sua marca maior, além de terem tido a prática de realizar paródias de grandes sucessos em Hollywood, que também era uma fórmula de sucesso, capaz de levar um grande público aos cinemas e garantir uma maior rentabilidade.

Leite entende que, ainda que os críticos dissessem que as chanchadas não tinham qualidade técnica, que os roteiros eram banais e superficiais, os atores não tinham formação necessária para atuar no cinema e as produções não tivessem acabamento, a recepção do público foi bem diferente. Segundo o autor, “o prestígio dessas produções junto às camadas médias e subalternas da sociedade pode ser detectado nos sucessivos êxitos de bilheteria que demonstram, entre outros aspectos, sua fidelidade às películas da Atlântida” (Leite, 2005, p.73).

O mesmo autor nos lembra ainda que esses eram filmes muito assistidos e que levavam para as telas das salas de cinema personagens e tramas provocadoras do riso e reproduziam, à sua maneira, aspectos, valores e concepções de mundo de grupos sociais subalternos. “Ocupavam um lugar não preenchido pelas produções norte-americanas, com bases populares, valendo-se das tradições do circo, do mambembe, do teatro de revista, do rádio, do anedotário, da crônica de costumes e do “espírito carioca” (Leite, 2005, p.74).

No entanto, os filmes da Atlântida foram perdendo espaço com a novidade da chegada da televisão nos anos 1950. Esta, que foi lançada com o final da II Guerra, contribuiu para dar aos estúdios norte-americanos sinais de decadência. É nesse momento que surge, no Brasil, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. A partir desse momento, principalmente por parte da burguesia paulista, “o cinema, até então visto como mero entretenimento de segunda categoria, passou a despertar o interesse e a ser considerado uma manifestação cultural respeitável que deveria merecer maior atenção” (Leite, 2005, p.76).

Novamente, na percepção de Paulo Emílio, o eco do lucro alcançado por essa produção carioca despreziosa e artesanal teve, nos primórdios de 1950, um papel determinante na tentativa paulista de um cinema mais ambicioso ao nível industrial e artístico. Assim, a Vera Cruz tinha a pretensão de alcançar o padrão estético e formal de Hollywood. Em outras palavras, “a meta era produzir filmes que pudessem aliar a

qualidade e a quantidade e, dessa forma, marcar uma diferença clara em relação às produções da Atlântida, cujos filmes eram considerados vulgares” (Leite, 2005, p.77). Ou seja, havia a opção por um cinema industrial, de alto nível, com uma boa qualidade técnica em todos os segmentos da produção. Essa produtora, por exemplo, entre 1949 e 1954, produziu 19 longas e 2 curtas, sendo que os últimos filmes tinham claro propósito de revelar o cinema brasileiro ao exterior. No entanto,

Não reconhecendo a virtude popular do cinema carioca, os paulistas resolveram -encorajados por quadros técnicos e artísticos chegados recentemente da Europa – colocar o filme brasileiro num rumo totalmente diverso daquele que estava seguindo de maneira tão estimulante. Quando descobriram, mais ou menos ao acaso, o veio do cangaço ou apelaram conscientemente para a comédia do rádio, nascida nos mambembes do interior e do subúrbio, já era tarde. (Gomes, 2001, p.97)

E ainda, há de se destacar que, nesse momento, através de uma influência do neo-realismo italiano, vinda através da experiência da Nouvelle Vague<sup>21</sup>, pode-se considerar os primeiros passos para o Cinema Novo dos anos 1960. O neo-realismo tem uma importância muito grande por ter conseguido mostrar ou evidenciar para os cineastas brasileiros, aspectos como o artificialismo e a superficialidade do cinema hollywoodiano. Esse foi um movimento que, em nível internacional, surgiu na Itália logo depois da Segunda Guerra Mundial, em que toda Europa estava devastada economicamente e a Itália, em especial, estava marcada pela trágica experiência fascista. Os filmes produzidos então voltavam-se para a situação social italiana no período do pós-guerra e partiam de uma linguagem e estética simplificadas. Portanto, a respeito da sua influência no Brasil, Bezerra diz que:

A partir do final da década de 1950, o cinema que se pretende popular e crítico se apresentou como hegemônico através do Cinema Novo, mas abandonou a forma da comédia e da sátira, assumindo o tom sério e, muitas vezes, radical que o reordenamento político dos anos 1960 exigia. (1998, p.66)

---

<sup>21</sup> A Nouvelle vague ou a *Nova onda* foi um movimento do cinema francês que se insere no movimento de contestação próprio da época, em que havia uma vontade comum de quebrar as regras, sair dos moldes já estabelecidos para o cinema com bases comerciais. É muito presente a expressão “cinema de autor” para designar o que se produzia nessa época pelo movimento, no qual o diretor era visto como a principal força criativa na realização do filme. O que era contrário àquele desenvolvido pelo realismo poético, em que o destaque maior era do roteirista. Os cineastas mais importantes desse movimento são: Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol, entre outros.

Nesse período, talvez o filme *Rio, 40 graus* tenha sido a produção mais emblemática, pois “Além de ser uma síntese das diferentes aspirações que caracterizaram o momento cinematográfico brasileiro do período, (...) foi uma das principais fontes de inspiração para o movimento cinemanovista que eclodiu no final da década de 1950” (Leite, 2005, p.95) e que passaria a ser considerado um dos momentos mais frutíferos do país, através do Cinema Novo. Como já sinalizado, esse era o momento de colocar em prática a influência do cinema que vinha se desenvolvendo na Itália, sendo que o movimento brasileiro se tornou um dos mais importantes no cenário internacional. Para Paulo Emílio:

A voga do neorealismo, logo após o término da guerra, teve consequências extremamente frutuosas para nós. Aconteceu que o difuso sentimento socialista que se alastrou a partir do fim dos anos 1940, envolveu muita gente de cinema e particularmente as personalidades mais criativas surgidas após o malogro do surto industrial em São Paulo. (Gomes, 2001, p. 99)

Diante desses fatos e de todas essas influências, o autor compreende que o antigo herói desocupado da chanchada foi “substituído” pelos trabalhadores, mas, ao contrário de antes, estes estavam muito mais presentes nas telas do que nas salas. Essa renovação é fruto do esgotamento dos modelos antes adotados, que acabou por estimular uma série de reflexões sobre quais seriam as novas perspectivas do cinema brasileiro. Para Leite (2005), tais reflexões, em geral, visavam delinear caminhos diferentes e novas estratégias com o objetivo de assegurar a sobrevivência do cinema nacional em bases mais originais e, ao mesmo tempo, capazes de propiciar, por meio das produções nacionais, a reflexão sobre as duras realidades da própria sociedade brasileira, tanto que havia uma declarada ênfase por temas nacionais.

Na percepção de Bernardet e Galvão:

A situação social e política do país, o desenvolvimento das esquerdas e das ideias nacional-desenvolvimentistas, a retomada da produção cinematográfica brasileira após a quase estagnação dos anos 40, o projeto da Vera Cruz, a valorização do cinema como produção cultural “digna”, a divulgação do ideário do neorealismo italiano, a preocupação crescente das elites culturais brasileiras com o cinema levam a discussão sobre cinema no Brasil a adquirir uma originalidade que não tinha na primeira metade do século e a se politizar fortemente. Neste contexto, as ideias de “nacional” e de “popular” se imbricam uma na outra, o que não acontecia anteriormente. (1983, p.62)

Toda essa influência e a própria maturidade do cinema nesse período acabou por gerar, juntamente com as novas perspectivas artísticas e políticas, um novo tipo de produção, muito caracterizada por ser artesanal, rápida, barata, feita por pequenas equipes e feita não mais dentro de grandes estúdios. O que se buscava era a maior aproximação possível com a realidade, em que as preocupações técnicas exageradas foram substituídas pela ênfase na forma e no conteúdo dos filmes.

As palavras de Glauber Rocha, um dos cineastas mais expressivos do momento, traduzem bem a perspectiva que vinha se desenvolvendo, em que a grande marca do Cinema Novo é a busca por um cinema político e voltado para a realidade nacional, através de uma profunda crítica das relações sociais e de suas contradições. Ele acreditava que o cinema de autor era a revolução.

Nunca a gente pensou que o cinema devia ser uma profissão burguesa, uma arte de consumo ou uma indústria de sucesso. Era apenas um meio de comunicação mais avançado que os intelectuais de esquerda usavam porque todo mundo que fazia cinema novo queria naturalmente militância. (Rocha apud Leite, 2005, p.89)

Havia, portanto, com raríssimas vezes na cultura do país, uma posição muito bem delimitada, contra a cultura estrangeira, principalmente no cinema, e o domínio do cinema nacional na mão de outros países. Para eles, a indústria cinematográfica brasileira deveria produzir de forma independente e ter uma perspectiva essencialmente e autenticamente nacional e popular.

Como dito a respeito dos CPCs, a militância cinematográfica era também uma forma de militância política, baseada na crença de um cinema capaz de contribuir para a formação da consciência da classe trabalhadora. Tanto que, para Bezerra “o cinema acabou se tornando uma “arma” nas mãos dos jovens produtores para se construir um projeto de identidade nacional capaz de entender e transformar a realidade brasileira” (1998, p. 81). Eles entendiam que, antes de ser indústria, o cinema era arte e é através dela que ele deveria delinear. Por isso, a busca era pela realização, segundo Bezerra, de filmes ‘descolonizados’, vinculados criticamente a realidade do subdesenvolvimento e capazes de traduzir a especificidade da vivência histórica de um país do ‘terceiro mundo’.



A ótica dominante foi, em última instância, a de demonstrar, sem malabarismos estéticos e narrativos, como o neo-realismo conseguira realizar na Itália, a dura realidade de um país pobre, marcado por grandes chagas sociais. Em outras palavras, levar para as salas de cinema espalhadas pelo território nacional uma visão crítica da realidade social do país (Leite, 2005, p.94)

Os cinemanovistas, assim chamados os cineastas do movimento, tinham a intenção de produzir filmes dirigidos às camadas populares a partir de uma abordagem crítica de suas condições de vida, como é o caso mais significativo da primeira fase do Cinema Novo, que tinha como objeto principal a temática rural, procurando mostrar temas como a miséria do nordeste brasileiro e a exploração no campo. Esta é uma fase denominada de nacionalista-crítica, que vai de 1962-1964. Os filmes desse período foram denominados, direta ou indiretamente, pelas questões relacionadas às temáticas do nacional e do popular que norteavam o debate travado pela esquerda brasileira.

O cenário predominante das películas foi o ambiente rural, um mundo ao mesmo tempo arcaico, místico e alienado. As produções tentaram colocar em evidência o universo miserável das populações rurais, submetidas à violência, à opressão política, à marginalização econômica e ao completo abandono pelo Estado. (Leite, 2005, p.98)

Através de documentários e filmes de ficção, a atenção por essa temática tinha um fundamento para eles, que seria a busca por recuperar os “verdadeiros aspectos do universo cultural brasileiro”, mas que apresentava uma questão de fundamental importância: o fato de ser uma realidade distante da que viviam os diretores e roteiristas dos filmes. Devido a esse fator, havia nesse momento um debate, principalmente através dos CPCs, sobre como deveria ser o conteúdo e a forma dessa arte que se pretendia verdadeiramente revolucionária. E a respeito disso, Bezerra (1998) conta que os membros dos CPCs os acusavam de criar um plano de percepção estética inatingível aos setores populares, alvo de suas pretensões artísticas revolucionárias.

É possível perceber que o Cinema Novo, ainda que através da defesa de uma simplicidade técnica, “de feito fácil”, acabou por criar uma estética própria e irreverente, que fazia parte do conjunto de artifícios para se contar a história do Brasil de outra forma. E ainda, havia outra particularidade que era um cinema marcado por elementos de choque e de violência, pois eles acreditavam, principalmente Glauber Rocha, em um “cinema de impacto”, em que a proposta era romper com uma “contemplação e

assimilação passiva do filme”, fazendo dele uma “questão de verdade”, em que, diz o cineasta:

O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60: e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político.<sup>22</sup>

O cinema nesse período estava, portanto, interligado a todas as artes que também passavam pelas mesmas transformações. Desta forma, a própria temática do movimento também acompanhou os ares da conjuntura nacional. No entanto, em meados da década, acontece novamente um dificultador para a democratização da cultura, o golpe civil-militar de 1964, que foi marcante para a desestabilização de todo esse processo que entendemos como “revolucionário”. Foram tempos difíceis para a cultura, que não foi poupada e teve seu processo de expansão foi interrompido.

O Cinema Novo não acabou nessa última fase, ele passou por um processo de voltar para si próprio, como forma de compreender, a partir de seus realizadores e seus público, seu lugar na cultura brasileira desse momento, sendo que nunca alcançou a identificação desejada como organismo social brasileiro. Escrevendo em 1968, muito próximo dos acontecimentos, Bernardet analisa que

Não se pode esperar que o conjunto da sociedade e de suas instituições reserve uma boa acolhida a esse cinema que nega a situação presente e quer transformá-la. Todo grupo social tende a se preservar e a rejeitar os elementos que colocam em questão as suas estruturas. Por isso, todo cinema novo conseqüentemente tende a se marginalizar socialmente” (A Gazeta, Cinema, 26/06/1968) (Bernardet, 2009, p.140).

Sendo assim, o cinema nesse período pós-golpe foi um dos primeiros setores a repensar suas propostas e iniciar uma autocrítica. Portanto, o ano de 1965 é o começo de uma nova fase do Cinema Novo que, através de um novo contexto histórico, trocou a abordagem do campo pelas grandes cidades, através dos questionamentos sobre as contradições da realidade urbana. “As capitais estaduais, com seus dilemas, suas contradições e injustiças, passaram a ser o cenário principal das produções cinemanovistas”, conta Leite (2005, p.101). Segundo Bezerra, nesse momento afloraram

---

<sup>22</sup>Retirado de “Eztetyca da Fome 65”. Tese apresentada durante as discussões em torno do Cinema Novo, por ocasião da retrospectiva realizada na V Rassegnadel Cinema Latino-Americano, em Gênova, Janeiro de 1965.

os questionamentos das próprias experiências nacionais no interior do movimento e o “trauma” sofrido pelo esvaziamento forçado das tentativas de aproximação com os segmentos populares da sociedade brasileira. O cinema se tornou, assim, mais um espaço para que os intelectuais reavaliassem suas propostas anteriores e reconsiderassem o seu papel na sociedade e na revolução social.

Foi, portanto, um período de intensa autocrítica, em que os cinemanovistas começavam a perceber que a proposta artística que defendiam era incompatível com o fechamento político. Esta é a terceira e derradeira fase do movimento, que aconteceu entre os anos 1967 e 1969. Leite (2005) relata que os diretores, nesse período, enfatizaram suas próprias contradições e denunciaram o fracasso das utopias transformadoras presentes na primeira fase do Cinema Novo. Talvez a melhor representação desse momento seja o filme de Glauber Rocha *Terra em Transe*, considerado o momento final do sonho “cinema-novista”, quando diz: “a política e a poesia são demais para um homem só”.

Podemos perceber que, com o acirramento da repressão nos diversos setores políticos e culturais, o cinema, como tantos outros setores, passou por novas provações, ou seja, era impossível manter a mesma produção que então vinha se desenvolvendo e era cada vez mais sentida a enorme dificuldade de “chegar ao povo”, dificuldade essa que já havia sido sentida e questionada nesse momento pelo próprio movimento. Pois, se antes a dificuldade se dava por conta da linguagem, nesses anos de acirramento, passou a se dar por uma repressão e impossibilidade objetiva de manter contato.

As críticas feitas ao Cinema Novo dizem respeito, em parte, ao alcance de seus objetivos e aspirações com a luta do povo. Há uma tendência, bastante divulgada de que ele “falava para si mesmo”. Tanto que, para Paulo Emílio, a homogeneidade social entre os responsáveis pelos filmes e o seu público nunca foi quebrada. E ainda diz que o espectador da antiga chanchada ou o do cangaço quase não foram atingidos e nenhum novo público potencial de ocupados chegou a se constituir. Ou seja, o “popular” aqui, muda completamente de sentido e abandona a ideia de um popular de feito simples e grande público, como foram as décadas de 40 e 50. No entanto, o mesmo autor diz que, apesar de ter escapado pouco ao seu círculo, a significação do Cinema Novo foi imensa, por ter refletido e criado uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro (2001).

Em se tratando especificamente da produção documental, Bernardet conta que, nas décadas de 1960 e 1970, a maior parte da produção é voltada para o “registro” das

tradições populares, das artes plásticas, da arquitetura, da música e que estes eram filmes incentivados pela política cultural que se adotou na maioria dos governos a partir de então. No entanto, consideramos pertinente tratar aqui dos filmes documentais que buscaram outro tipo de vínculo com o povo, os filmes que foram realizados “à margem” daqueles incentivados pela política cultural do período ditatorial. Assim, fica claro que trataremos de apenas uma parcela do que foi produzido, o que o autor chama de “documentários inquietos”, tanto com os problemas sociais como com os da linguagem.

Este é um momento em que, segundo Bernardet (2003), se desenvolve um gênero cinematográfico chamado de “modelo sociológico” e que traz elementos fundamentais para a análise que aqui pretendemos. Portanto, utilizando os estudos do autor, trataremos de dois filmes para abarcar esses elementos pretendidos. Um deles é Viramundo e outro, Maioria Absoluta.

De uma maneira geral, o filme Viramundo<sup>23</sup> trata da situação de migrantes nordestinos que chegam a São Paulo em busca de condições melhores de vida, da desilusão com a cidade grande e ainda, aponta os caminhos possíveis encontrados por estas pessoas diante da pobreza e do desemprego: a caridade e a fuga pelo misticismo.

Logo no início é dito, através dos letreiros, que a pesquisa do filme foi orientada pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio Faz-se uma referência ao quadro de Portinari “Os retirantes (1944)”, utilizado na apresentação dos créditos. A partir de uma narração “voz off”, o filme tem início com imagens de trabalhadores desembarcando do chamado “trem do norte”. Logo após essa sequência, uma série de dados são apresentados em voz off e então, entrevistas com os trabalhadores recém-chegados. Em geral, eles relatam uma busca por melhores condições de vida e esperança de conseguir ganhar algum dinheiro na cidade. A voz off novamente relata que desses que chegam, uma parte vai trabalhar na indústria, outra na construção civil e outra, nas cidades do interior com a agricultura de mercado e ainda deixa claro que essas são pessoas que vem das regiões agrárias mais atrasadas economicamente.

Há também no filme a presença de um empregador-ator, que é diferente de todas as demais pessoas do filme, que, de sua sala responde a perguntas feitas pelo locutor (voz off) a respeito da contratação de empregados, da diferença entre um trabalhador

---

<sup>23</sup>Curta-metragem, documentário, 37 min. 35 mm p&b. Roteiro e direção Geraldo Sarno, 1965.

qualificado e outro não. Como bem salienta Bernardet (2003), esse empresário, como o locutor, não fala de si mesmo, mas sobre os operários.

Vemos filas enormes de doação, de comidas, roupas, brinquedos. E então, é mostrado, durante um longo período do filme, cultos religiosos protestantes e também o candomblé. E então, novamente são mostradas cenas de trem e de embarque das pessoas que voltam para o campo, pois a tentativa em São Paulo não foi boa. A partir desta apresentação do filme, há muitas considerações que são feitas para chegar à conclusão de Bernardet e mostrar a construção “sociológica” que marcaram os filmes desse momento.

Muito são os aspectos apresentados e riquíssima é a análise feita por Bernardet, porém, um primeiro aspecto que nos interessa destacar é a questão de “quem fala o que”. Através do filme *Viramundo*, o autor faz uma busca pelas vozes do filme, em que há um locutor, pessoas entrevistadas, nordestinos em busca de trabalho em São Paulo, operários em suas casas, uma mãe-de-santo e também, um dirigente de empresa. Para ele, “essas vozes são diversificadas, não falam da mesma coisa e não falam do mesmo modo” (2003, p.15).

Nesse sentido, os entrevistados falam do que conhecem, ou seja, sobre sua própria vida. “Eles são a *voz da experiência*. Falam só de suas vivências, nunca generalizam, nunca tiram conclusões. Ou porque não sabem, ou porque não querem, ou porque nada lhes é perguntado nesse sentido” (Idem, p.16). Já a voz do locutor é bem diferente, “O locutor não fala como eles. Eles falam de si na primeira pessoa, ele fala deles na terceira; enquanto os migrantes falam de suas situações particulares, ele fala deles no geral” (Idem, p.17). Ou seja, o que podemos ver no filme é um “locutor”, um “narrador” da vida daquelas pessoas, que é distante daquela realidade e que é munido de dados e estatísticas que comprovam a fala dos trabalhadores.

A diferença entre a voz da experiência e a voz do saber é a de quem vivencia e a do outro que pensa sobre aquela vivência, que faz as ligações necessárias. Essa é então a relação estabelecida entre entrevistados e locutor, daqueles que dão informações sobre sua experiência e aquele que elabora o sentido de tudo isso. De acordo com o que acredita Bernardet, podemos ver que as entrevistas funcionam como a “prova da verdade” e os entrevistados são utilizados para dar veracidade à fala do locutor. No entanto, a reflexão também não é presente, o saber do locutor, é um saber de dados empíricos, de valores e de uma realidade comum a todos eles. E ainda, como já informamos, há no início a presença dos nomes dos professores orientadores. Esse fato,

juntamente com os dados apresentados pelo locutor, dão legitimidade para o espectador, que não encontra espaço para dúvidas. Nesse sentido, o autor deixa claro que: “A postura sociológica justifica a exterioridade do locutor em relação à experiência. Justifica, e mais, torna necessária essa exterioridade, já que quem vivencia a experiência só consegue falar a partir de sua superfície” (Bernardet, 2003, p.18).

É a voz do saber, um saber generalizante que não encontra sua origem na experiência, mas no estudo de tipo sociológico; ele dissolve o indivíduo na estatística e diz dos entrevistados coisas que eles não sabem a seu próprio respeito. (...) Se o saber é a voz do locutor, os entrevistados não possuem nenhum saber sobre si mesmos. (Idem, p.17)

O autor trata do locutor como o sujeito detentor do saber e os entrevistados, como os migrantes, são o objeto dessa fala. Essa é uma relação que diz respeito ao discurso da consciência. Segundo o mesmo, sua participação na experiência seria a própria negação de seu saber, considerando que, dentro da experiência, só se obtêm dados individuais, parciais e fragmentados. Ou seja, a conclusão é a de que a exterioridade do sujeito em relação ao objeto, a que está obrigado a reduzir aqueles de quem fala, é um dos fundamentos do seu saber. A narrativa é construída a partir de um discurso pré-elaborado, costurada pelas falas dos entrevistados, que são “guiados” a dizer aquilo que interessa, caso contrário, se essa fala for além da questão pré-elaborada, ela deixa de ter lugar e é cortada na edição. O filme é uma generalização na medida que consegue “cruzar” falas semelhante.

Nessa forma de construção do pensamento sociológico, podemos concluir que, de fato, há um pensamento “pronto” a ser apresentado e recheado com fatos do real e todas as falas encaminham no mesmo sentido, a questão da terra, ainda que tenham outros motivos apresentados por eles. Nas palavras do autor,

Para isso, para que passemos do conjunto das histórias individuais à classe e ao fenômeno, é preciso que os casos particulares apresentados contêm os elementos necessários para a generalização, e apenas eles. (...) Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apoiam, se expressam reciprocamente. (Bernardet, 2003, p.19)

E quanto ao empresário, ele é chamado por Bernardet de locutor auxiliar. Pois, a partir do lugar que ocupa, ele também fala dos operários de uma forma geral e genérica,

está afastado da realidade tratada, tem uma presença física mas, o filme não trata dele, funcionando como intermediário entre os dois. “Sua função é ajudar o locutor a expor as ideias e os conceitos a serem transmitidos, e a qualificação de ‘senhor empresário’ confirma sua competência na matéria. Ele alivia a locução off do filme, possibilitando que ela ocupe menos tempo, e aproxima as informações genéricas do ‘real’.” (2003, p.25)

Sobre o funcionamento geral do filme, há um raciocínio lógico que é construído. O filme começa com a chegada e termina com a saída e chegada de novas pessoas.

As sequencias são interligadas de forma lógica, cada uma conduz à seguinte: a chegada à cidade leva ao trabalho; as más condições de trabalho, ao desemprego; o desemprego, à caridade e ao marginalismo, ao transe catártico; o marginalismo e a não-solução pelo transe, ao retorno (Bernardet, 2003, p.29)

Há algo de essencial nesse filme que é a sua montagem, há nele uma grande coerência interna que não dá espaço para outras interpretações possíveis. É um filme que se assume enquanto real, não como uma elaboração particular do real, e assim, nesse formato, não há razões para discussão ou questionamentos. Segundo Bernardet (2003), a não-contradição do discurso faz com que não haja contradição entre o discurso e o real, já que o real foi construído para servir o discurso, já que o real é parte do discurso, numa operação tautológica.

Diante dessa análise breve, podemos destacar ainda mais enfaticamente quais são os elementos do modelo sociológico e como se estabeleceu essa relação dos intelectuais com o povo, para que possamos pensar hoje, talvez através desses mesmos aspectos, o que muda com a apropriação dos meios de produção, conforme já foi dito.

Maioria absoluta<sup>24</sup> é outro filme de grande valia para compreendermos essa forma de abordagem e que também diz respeito, novamente, a questões relacionadas ao campo. Viramundo, como vimos, tem foco na questão da migração e esse, trata, em linhas gerais, do analfabetismo entre os camponeses nordestinos. Assim, como Deus e o Diabo na Terra do Sol, esses são filmes importantes para o presente estudo, tanto como uma forma de enxergar um acúmulo de temática, quando de linguagem. Em Maioria Absoluta, há também um locutor, que vai conduzindo a narração assim como no filme anterior, embora com diferenças, por exemplo, ao dizer “nós”, “nossos” ao invés de

---

<sup>24</sup>Roteiro, direção e argumento Leon Hirszman, documentário, 16 min. 35 mm p&b, Brasil, 1965.

“eles”. Para Bernardet, esse é um filme com claras características anteriores ao golpe e que podem ser percebidas, até mesmo pela influência de Paulo Freire.

Ele tem início com a fala do locutor que diz qual o assunto do filme, que se trata do analfabetismo, que atinge milhões de “irmãos nossos”. Nesse momento, o próprio filme, nessa narrativa, apresenta sua metodologia, que é de procurar apresentar o assunto buscando pessoas que vivem em “diferentes níveis” da sociedade. É perguntado para pessoas (visivelmente) da classe média qual a causa do problema brasileiro. As respostas são diversas, entre elas, uma mulher diz que não há crise e outro homem, ambos na praia, diz que é uma crise moral. Um dos entrevistados diz que essas pessoas analfabetas não podem votar, pois não sabem se orientar, não sabem ler jornal, para dar um bom voto.

São mostradas cenas de uma feira popular e novamente a voz do locutor diz, fazendo referência a fala de um dos ambulantes de remédios: “contra a sífilis, a dor de barriga e a queda de cabelo a quem recomende o mesmo remédio: a garrafada. E quanto ao analfabetismo? As doenças, como os males sociais tem causas e é por desconhece-las que se buscam remédios milagrosos, soluções absurdas, apenas para escapar a realidade cujo peso nos oprime”. Bernardet indica que essa fala mostra o papel ocupado pelo locutor que, assim como em Viramundo, é também “a voz da verdade”, “voz do saber”, pois, “Embora não especifique que só os entrevistados ou camponeses analfabetos as desconhecem, essa afirmação implica que ele as conhece, ou pelo menos conhece o mecanismo que leva à alienação da realidade” (2003, p.40)

Ainda com imagens urbanas e da feira, o locutor dá dados e indicativos de uma relação do analfabetismo com uma estrutura muito maior de condições de vida. Ele cita diversos dados a respeito da miséria alimentar do povo nordestino, seguida da miséria cultural. Então ele diz: “Passemos a palavra aos analfabetos. Eles são a maioria absoluta. No entanto, o homem para o qual é passada a palavra, não se manifesta. Para o autor:

Os analfabetos não tomam a palavra; ela lhes é outorgada e mesmo assim não tem condição de falar, o que legitima que o cineasta tome a palavra – ou melhor, permaneça com a palavra; o que legitima que se fale no lugar daqueles que não falam. Por outro lado, “passemos a palavra” indica ainda que o filme gostaria que eles falassem. Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a palavra, por enquanto. (Bernardet, 2003, p.45)



Após fazer uma relação da pobreza com o analfabetismo e uma fala “revoltada” e sincera de um trabalhador, a respeito da comida como necessidade primordial, que sem comida o homem não consegue exercer as outras dimensões da vida social, volta o locutor dizendo dados, como “só se planta comida em 3% das terras cultivadas do Brasil” e então se inicia uma abordagem em tom quase informal com os camponeses, que são enfáticos ao dizer que o que se planta é só cana, que não é possível trabalhar para eles mesmos, plantar comida para sua própria família e não somente trabalhar no engenho. Um dos camponeses diz que vota e que, apesar disso, nunca recebeu retorno para ele e sua família.

A voz do locutor, novamente presente, conta sobre o descobrimento do Brasil, a respeito das capitânicas hereditárias e da escravidão brasileira, insinuando a causa da situação da concentração de terra. A conversa atinge um nível de crítica bem significativo por parte dos camponeses, a respeito das contradições aparentes em que vivem. Em sequência, há uma vista aérea de Brasília, juntamente com dados de analfabetismo e conseqüentemente daqueles que estão impedidos de votar, porém produzem a comida para o país e, nesse mesmo momento, é colocado o questionamento “e o país, o que os dá?”. Para finalizar, o locutor diz que sua vida, como a desses homens, continua, momento este em que fica mais do que evidente a quem se dirige o filme, quem ele quer “atingir”.

O filme se dirige a classe média, aqueles que, segundo o autor, são beneficiários do trabalho desses homens que nada têm. Portanto, “o nosso é o das pessoas entrevistadas no início do filme, classe média, que revelam desconhecimento e má-fé em relação à situação do povo, enquanto se bronzeiam ao sol ou moram em residências elegantes” (2003, p.41). Ou seja, o local de quem assiste é muito diferente daquele do povo que será retratado no filme. Então, o filme se dirige à classe média, em uma tentativa de dizer ou incentivar uma ação, que não poderia mais ser ignorada após a tomada de conhecimento. Ou seja: “Não agir seria cumplicidade com esse estado de coisas. O filme pretende ter uma ação transformadora sobre nós: ele nos informou, espera de nós a ação conseqüente” (2003, p.42)

Porém, como bem delimita o autor, o filme não nos faz vislumbrar nenhum canal político de ação. Desde a fala do representante da classe média sobre o voto, até mesmo da fala do camponês e o fechamento com imagens de Brasília e dados pelo locutor, há uma referência ou um indicativo de que a solução pudesse estar relacionada com o voto,

ou seja, por serem analfabetos, eram proibidos de votar. Há dois indicativos possíveis então: um deles é o direito de voto para os analfabetos e outro alfabetizá-los para que votem. E ainda,

É verdade também que o filme não afirma categoricamente que a solução está no voto. Mas a opção pelo voto parece explicar outro aspecto do filme: por que o filme não conclama “esses homens” à ação? A solução da injustiça espera-se que venha de nós, eventualmente das autoridades, e do voto camponês, mas não se vislumbram em momento algum esses homens se organizando, lutando, tomando em mãos a ação que levaria à transformação de sua situação. (2003, p.44)

Das conclusões que nos cabem nesse momento, talvez a mais significativa delas por agora seja a relação que se estabeleceu com os intelectuais. Nesse momento fica evidente, a partir das produções, que a ação política revolucionária tem origem primeiro na tomada de consciência e estes ganham nesse momento o lugar de “gerador de consciência”. Nesse sentido, “Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim consciência nele” (Bernardet, 2003, p.34). O autor conta que, com esse sentido, na primeira metade dos anos 60 o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), o CPC (Centro Popular de Cultura) e o Cinema Novo trabalharam muito com essa relação entre consciência/alienação, com a ideia de que o povo ainda não conhece suas necessidades, ainda que as tenha.

Bernardet conta que o “modelo sociológico”, cujo apogeu situa-se por volta de 1964 e 1965, foi questionado e destronado, e várias tendências ideológicas e estéticas despontaram.

Sob a influência da evolução política posterior ao golpe militar de 1964, dos movimentos sociais que foram abafados ou conseguiram se expressar, do questionamento relativo ao papel dos intelectuais, das diversas revisões por que passaram as esquerdas, do aparecimento das “minorias” que colocaram a questão do outro, da evolução do Cinema Novo e da perda de linguagem cinematográfica, ao realismo e à metalinguagem, esse cinema documentário viveu uma crise intensa, profundamente criadora e vital. (2003, p.12)

Há no cinema, por exemplo, experiências que traduzem uma perspectiva então desenvolvida de que “quem não pode fazer nada, avacalha”. Esse é o marco do surgimento de outro movimento no cinema, o Cinema Marginal. Nas produções desse período,

Fica explícito o objetivo de evitar as “longas e tediosas” discussões existenciais e filosóficas contidas nas produções cinemanovista, com roteiros engajados e temas áridos, em especial as reflexões sobre as complexas relações dialéticas entre o nacional e o popular. (Leite, 2005, p.106)

Esse é o lema de produções como as da Boca do Lixo, que se desenvolveu na cidade de São Paulo na década de 1970 e tinha como característica a produção de comédias eróticas, conhecidas como “pornochanchadas”. “A linha do desespero foi retomada por uma corrente que se opôs frontalmente ao que tinha sido o cinemanovismo e que se autodenominou, pelo menos em São Paulo, Cinema do Lixo. O novo surto situou-se na passagem dos anos 1960 para os 1970 e durou aproximadamente três anos.

A década de 1970 tem questões próprias e questionamentos que nos ajudam a olhar o presente. No circuito “oficial”, houve uma tentativa, através do Estado, de construir uma memória nacional, de valorizar o que o Brasil tinha de bom e enfatizar a ideia de um “Brasil moderno” ou “país do futuro”, o qual se deveria amar ou deixar. Tal plano foi “colocado em prática” através de uma Política Nacional de Cultura, em que foram criados diversos órgãos como a Funarte, a Embrafilme, o Instituto Nacional do Cinema e o Conselho Federal de Cultura. No cinema desse período, em meados da década de 70, as ações desenvolvidas pelo Estado e pelo mercado deixavam claro quais eram as iniciativas de produção que se tentava priorizar.

É o momento da consolidação do cinema como indústria.<sup>25</sup> Portanto, era valorizada sua forma de entretenimento, diversão e não de crítica ou contestação da realidade. Esse contexto de avanço da indústria cultural trouxe consigo uma “nova” e profunda elitização da indústria do cinema, ocorrendo um avanço de filmes estrangeiros e, conseqüentemente, uma restrição ainda maior daquela vontade de produzir um cinema voltado para a realidade nacional e popular. A indústria cultural, ou o mercado de bens simbólicos, ganham uma força enorme. A televisão ganha o posto maior da cultura de massa no país, e se desenvolvem também outras esferas da cultura popular de massa.

---

<sup>25</sup>Esse é o período em que se consolida a prática de “ir ao cinema”, situação que muda, por exemplo, na década de 1980, por muitos fatores, como a ampliação da televisão, a (des) popularização das salas de cinema, que aumentam os preços e vão para os centros das cidades.

Para Ortiz (1988), “o que melhor caracteriza o advento e a consolidação da indústria cultural no Brasil é o desenvolvimento da televisão”. O autor compartilha da ideia de que a televisão serviu para integrar os consumidores a uma economia de mercado. O que vemos nesse processo é uma internacionalização cada vez maior do capital e do lugar do Brasil no “capitalismo tardio”. Segundo o autor, essa mudança econômica traz mudanças também no mundo da cultura, pois além do crescimento da industrialização e assim, da produção nacional de bens materiais, houve também um fortalecimento do mercado de bens culturais e do parque industrial de produção de cultura.

É uma contradição aparente entre repressão extrema com uma intensa produção cultural, na sua forma mais avançada de capitalismo. A produção cinematográfica tem assim seu período de expansão. Não devemos, porém, nos entusiasmar muito com a qualidade desta indústria brasileira; a maior parte dos filmes são pornográficos ou pornochanchadas, como já nos referimos, por exemplo, a Boca do Lixo.

A repressão e a censura eram fortíssimas nesse momento e as artes em geral sofriam com essa repressão. No entanto, como já dito, havia um determinado tipo de produção que era valorizado culturalmente e não era reprimido. Ou seja, era de fato uma repressão seletiva. “São censuradas as peças de teatro, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato censor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção” (Ortiz, 1988, p. 114). O Estado se coloca, então, nessa dualidade entre a repressão e, ao mesmo tempo, o mais incentivador das atividades culturais. E portanto, faz parte da indústria cultural o processo de despolarização da cultura.

Segundo Ortiz,

A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido, se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. (1988, p.165)

Com a mudança da perspectiva da cultura nacional-popular, o que antes estava em cena, passou a se estabelecer em um circuito marginal. Ou seja, as possibilidades para as manifestações culturais ficaram cada vez mais restritas, sendo que foram ofuscadas pelo circuito oficial da indústria cultural. Esse também foi um período

fundamental para a reorganização da luta e criação de um novo movimento de organização política, ainda que, em seu início, a classe operária ainda estivesse muito presa à perspectiva corporativista, herdada da década de 1930.

A década de 1970 foi um momento em que o documentário ganhou uma importância muito grande no cenário nacional. Fundamentalmente adentrando a década de 1970, Gomes conta que:

O setor documental com intenções culturais e didáticas reassumiu, em nível de consciência e realização mais alto, a função reveladora que o gênero desempenhara anteriormente. Focalizando sobretudo as formas arcaicas de vida nordestina e constituindo de certa forma o prolongamento, agora sereno e paciente, do enfoque cinemanovista, esses filmes documentam a nobreza intrínseca do ocupado e a sua competência. Quando se voltou para o cangaço, esse cinema o evocou com uma profundidade – só igualada num recente programa de televisão – de que melhor ficção fora incapaz. (Gomes, 2001, p.105)

Essa é uma realidade do documentário que se aproxima do que diz Alea, se referindo à situação da Revolução Cubana, que “ao cinema quase que bastava simplesmente registrar os fatos, captar alguns fragmentos da realidade, testemunhar o que acontecia nas ruas para que essa imagem projetada na tela fosse interessante, reveladora, espetacular” (1983, p.19). Havia nas produções da época uma unidade tanto de temática quanto de linguagem, eram filmes, em grande maioria, inseridos nos processos de luta da classe trabalhadora. As câmeras estavam no meio das mobilizações, nas portas das fábricas, junto aos trabalhadores e sindicalistas, acompanhava os momentos importantes de decisão política. Diferente da análise que fizemos dos filmes da década de 1960 e do “modelo sociológico”, é visível que as produções desse momento tem um tom diferente daquele da “voz do dono”, do dono do discurso.<sup>26</sup> Um concepção importante e muito presente nesse momento é a de “filmar sobre o vivo”, a partir de referências como Joris Ivens e Dziga Vertov, em busca da naturalidade da realidade. Roberto Toledo Segall a respeito dos filmes com essa perspectiva muito presente na década anterior diz que:

O cineasta não conseguia se integrar à vida das pessoas para filmar a

---

<sup>26</sup> A revista Filme Cultura número 46 é dedicada a essas produções cinematográfica da década de 1970 e 1980, nela estão discutidos, analisados e transcritos filmes como “Braços Cruzados, Máquinas Paradas” de Roberto Gervitz e Sergio Toledo, 1979; “Greve!” de João Batista de Andrade, 1979; “Eles não usam Black-Tie”, de Leon Hirszman, 1981; “O Homem que virou Suco”, João Batista de Andrade, 1981; “Santo e Jesus, Metalúrgicos” de Cláudio Kahns e Antônio Paulo Ferraz, 1984; “Nada Será Como Antes. Nada?” de Renato Tapajós, 1985.

vida acontecendo, chegava sempre depois do acontecido e filmava as pessoas contando. Muito discursivo. A montagem era articulada em função de uma análise pré-concebida, de uma teoria que o cineasta tinha a respeito da realidade. (Revista Filme Cultura, ed. 46, p.18)

Este é um dos diretores de “Braços Cruzados, Máquinas Paradas”. O filme fala sobre as eleições para o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo em maio de 1978, demonstrando o embate entre as três chapas concorrentes. Esse é um documentário em que fica evidente a mudança na relação entre intelectual-cineasta e trabalhadores. A palavra é dada aos trabalhadores e não há uma narrativa em off que explique o sentido do todo, enxergamos essa mudança de postura, no sentido de deixar o discurso operário se expressar. O filme e sua narrativa se forma na própria história que se desenrola diante dos olhos do espectador. Para o cineasta Roberto Toledo, se referenciando nessa experiência com o filme,

O cinema novo tinha uma proposta de falar das classes populares, do camponês, do operário. E a gente acha que se você quer falar sobre eles você tem que incorporar um diálogo com eles, tem de incorporar o que eles acham sobre eles mesmos em lugar do cineasta, como intelectual, colocar sua visão, querer moldar a realidade. Se um diretor quer fazer um filme sobre sua própria vida então ele pode se fechar, escrever, fazer coisas maravilhosas. Mas se quer fazer um cinema que não fale só dele, que fale de outras pessoas que tenham uma condição diferente da sua, então tem de incorporar nesta discussão o que as outras pessoas acham delas mesmas. Esta impressão foi o que ficou de nossa experiência (Idem, p.19)

Lembramos, portanto, o de Bernardet, que conta que até a primeira metade da década de 1960 a postura do intelectual era apontar as inadequações contidas no comportamento da classe trabalhadora e, ainda mais, servia de porta-voz de suas aspirações. A respeito da diferença para década de 1970, ele diz que:

A este intelectual que assume uma posição superior e que dita regras de ação provenientes antes de seus conhecimentos livrescos e de suas próprias aspirações do que de sua experiência, filmes dos anos 70 opuseram a imagem de um cineasta que, longe de querer ensinar, se elimina diante do comportamento popular que seu filme apresenta, e se algo há de ser ensinado, é ele cineasta que quer ser ensinado pelo povo. (Revista Filme Cultura, ed.46, p.54)

Fica evidente, na fala dos cineastas, a urgência pautada nesses filmes. São filmes que tinha a importância de formação dos trabalhadores e que tinham a utilidade de

aglutinar forças, chamar para luta e também registrar o movimento de luta social que vinha então se construindo. Portanto, nessa medida, visualizamos um diálogo muito grande com os filmes hoje produzidos pela “Brigada de Audiovisual da Via Campesina”, ainda que deva ser ressaltada uma diferença fundamental no que tange a apropriação dos meios de produção e produção coletiva. Essas mudanças carregam também uma diferença no papel do cineasta em relação a esses movimentos. Eles poderiam ser envolvidos ou convidados, sendo que grande parte das produções acompanharam as lutas sindicais. Naquele tempo, os filmes ainda eram rodados em película e não existia a possibilidade do acesso do vídeo para os movimentos sociais, como acontece na década seguinte.

Num primeiro momento, particularmente no final dos anos 70, era importante a gente pegar o conteúdo dos movimentos populares que estavam ocorrendo e devolvê-los ao público em filmes com um mínimo de interferência declarada do realizador. É claro, a interferência está lá, na escolha dos planos, por exemplo. Mas acho que naquele momento haviam questões que eram prioritárias, pelo menos eu as via assim. Quando começaram as greves de 1978, 79 e 80, em São Bernardo, me parecia que o prioritário ali era discutir o processo de organização dos trabalhadores, devolver a eles essa discussão, permitir que os filmes alimentassem essa discussão. Isto era mais importante do que colocar minha opinião sobre a questão. Depois das eleições de 82 e da campanha das diretas, tenho a impressão de que a função desses filmes se modificou completamente. (Carlos Alberto de Mattos, Revista Filme Cultura, ed.46, p.74)

A década de 1980 vem com novos elementos, sejam eles de caráter econômico-políticos ou cinematográficos. As mudanças sociais trouxeram também uma nova forma de se fazer cinema. Com esse campo de conflito, a década de 1980 pode ser considerada uma década de ressurgimento de mobilização, também uma década de crise em diversos setores. A sociedade civil buscava se fortalecer e queria construir com o Estado uma relação totalmente diferente do que havia sido os últimos vinte anos. Esse foi o marco do nascimento de diversos e importantes movimentos populares, como a criação do Partido dos Trabalhadores, o movimento pelas Diretas Já, assim como a Constituinte. Foi também um momento particular de diferenciação dos movimentos em demandas diversas, como é caso dos movimentos de mulheres, negros, índios, etc., além do importante fato da criação do Movimento dos Sem Terra, que extrapolaram os limites da organização trabalhadora que até então era conhecida.

No que se refere à produção cinematográfica que estamos chamando de “oficial”, houve um esvaziamento muito grande das produções nacionais. Para entender esse momento, é preciso rever a conjuntura do período, analisando questões como a própria crise econômica que tomou conta do país a partir de 1982 e a recuperação do cinema norte-americano que havia passado pela maior crise de público de sua história entre meados dos anos 1960 e final dos 1970 e agora renascia com os *blockbusters*<sup>27</sup>. E ainda, outro fator importante é o esgotamento do modelo da Embrafilme, que foi se desmantelando até ser extinto pelo governo Collor em 1990, significando um empobrecimento do aparato estatal de produção, fiscalização e distribuição.

No que tange ao cinema, a década de 1980 representou um aprofundamento ainda maior da dimensão mercadológica na sua produção. Nesse sentido, quanto mais profundo o vínculo com o mercado, maior o afastamento de uma perspectiva crítica, e assim, das bases possíveis de uma perspectiva nacional-popular. Sendo assim, a conjuntura política do país acabou por gerar, nas suas próprias contradições e aspirações, ações de resistência no cinema brasileiro, seja através da produção ativa dos curtas universitários da USP e da UFF ou também, do cinema documental, que ganhou um fôlego novo com o processo de redemocratização.

É possível observar que os documentários aprofundaram-se mais na história política do país e permaneciam ligados a uma forte influência que vinha das décadas de 1960 e 1970.<sup>28</sup> É interessante observar que se desenvolveram novas formas de se tratar o trabalhador, principalmente na figura do operário. Nos anos 1950, este aparecia de forma idealizada, pois o cinema institucional buscava enaltecer a empresa e mostrar as boas condições de vida do operário. Portanto, diante do seu vínculo com o Estado, o cineasta evitava apresentar uma sociedade estruturada em classes. E, como vimos, essa mudança é visível também em relação aos anos 1960, em que a atitude crítica do Cinema Novo foi através do camponês ou nordestino.

Bezerra (1998) entende que, nesta altura, o cineasta começou a perceber que cometera um equívoco nos anos 1960 ao tentar forçar a ideia de que o artista era *povo*,

---

<sup>27</sup>Este é o nome usado para chamar esses tais “filmes enlatados” norte americanos que tem grande sucesso de público e de vendas, porém na maioria das vezes são vazios em conteúdo e são um fracasso de crítica. São os filmes comerciais.

<sup>28</sup>Desse período, podemos citar, em nível nacional, filmes como “Jango” (1984) de Sílvio Tendler, que trata de uma revisão histórica da ditadura; “Céu Aberto” (1985), que fala dos desafios da transição política; “Uma avenida chamada Brasil” (1988) de Octávio Bezerra, que trata dos novos problemas do inchaço urbano; “A Greve” (1979) de João Batista de Andrade, que mostra o movimento sindical operário; “ABC da Greve” (1980) de Leon Hirszman; “Linha de Montagem” (1982) de Renato Tapajós; “Terra para Rose” (1987) de Tetê Moraes, que trata do movimento rural e o importante, “Cabra Marcado para Morrer” (1984) de Eduardo Coutinho.



ou seja, que pertencia às camadas populares e compartilhava (ou, pelo menos, se esforçava por compartilhar) de suas ideias e vivências, seus problemas e reivindicações.

Foi a tendência de se colocar a câmera “na mão do outro”, quebrando o domínio da voz do documentarista. Este passou a ser visto como *um* sujeito, e não *o* sujeito onisciente e onipotente que acreditava poder revolucionar a realidade através de sua arte e, mais que isso, dar ao povo poder político de atuar sobre a realidade. (Bezerra, 1998, p.210)

Estes documentários começavam a apresentar uma perspectiva de que a realidade popular não poderia ser tratada com exterioridade ou superioridade. O artista já se percebia na condição de vanguarda e entendia que sua visão sobre a cultura popular e o cotidiano das classes populares seria sempre *uma* visão, que não necessariamente corresponderia à realidade destes setores. A partir dessa mudança, há uma quebra na perspectiva do intelectual que conta a história de um outro sujeito, pela adoção da necessidade de construção de uma relação, que se faz por dois sujeitos diferentes mas, onde há um potencial para construção de uma visão “de dentro”, em que o povo/classe trabalhadora tem também o direito de expressar suas opiniões e de construir uma visão própria sobre suas manifestações culturais e sua vida cotidiana.

Tais experiências dos documentários pareciam comprovar que a vida cultural brasileira não parou e nem se limitou ao “vazio cultural” ou à Política Nacional de Cultura, pois eles colocavam em discussão a constante intervenção do documentarista na realidade que documentava. No entanto, entendiam, a partir de então, que esta intervenção jamais poderia substituir a visão *legítima* dos setores pesquisados. Nesse sentido, a opção adotada por estes cineastas foi a de, segundo Bezerra (1998), tratar de temáticas da vida cotidiana do elemento popular, dar aos seus filmes um tom de reportagem, dar a palavra a estes setores, criando uma nova relação com a realidade abordada e o público.

Este foi um momento muito frutífero, que reabriu caminhos de contato com as classes trabalhadoras e permitiu aos cineastas e ao público a retomada de algumas propostas anteriores. Estes, muitas vezes, eram filmes com uma finalidade muito clara de tentar construir tendências políticas no meio operário, uma vez que também os cineastas independentes se articularam politicamente com os grupos de trabalhadores. Bezerra acredita que tanto os filmes sindicais quanto os independentes, ao se aproximarem da figura e da temática do operário, representaram uma grande inovação para o cinema brasileiro.

A análise da autora é a de que,

Foram eles uma oportunidade ímpar para retomar uma aproximação com os setores populares nos moldes do que se pretendia antes do golpe militar e de fazer da cultura não apenas um veículo para a conscientização e a mobilização destes setores, mas também um espaço para ‘dar voz’ a eles, esclarecendo qual a possível linha de intervenção que propunham para a sociedade brasileira em sua fase de reorganização e retomada da perspectiva democrática. (Bezerra, 1998, p. 216)

Consideramos falar de “Cabra Marcado para Morrer”, que ao nosso ver é um divisor de águas no cinema que se havia produzido até então. Concordamos com Villas Boas (2011) ao afirmar que este filme talvez seja a mais emblemática obra sobre o rompimento do projeto de país que ganhava força entre as classes trabalhadoras, por meio de suas entidades de classe.

Mais do que um documento histórico, ou uma obra cujo valor se avalia apenas pela complexa estrutura formal, podemos dizer que a relação dialética entre forma e conteúdo do filme organiza esteticamente o depoimento mais vigoroso sobre nossa tragédia, enquanto país que não se efetivou como nação. (Villas Boas, 2011, p. 56)

Esse filme é significativo e emblemático pela sua representação política e também estética, é a expressão do potencial político creditado ao cinema em meados da década de 1960, no momento do golpe. Ele foi realizado através de uma parceria entre o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP) e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). O objetivo era a produção de uma ficção sobre a morte de João Pedro Teixeira, uma liderança das Ligas Camponesas<sup>29</sup> de Sapé, na Paraíba.

Havia aqui algo de novo no processo de produção de cinema brasileiro. Os camponeses eram os próprios personagens e podiam até mesmo se auto-representar, assim como participavam da elaboração do roteiro e também participavam em outras funções na equipe. No entanto, o período de filmagens é interrompido pelo golpe e ao invés de se tornar perdido, esse acontecimento se torna parte do filme e a maior

---

<sup>29</sup>As Ligas Camponesas vinham sendo criadas desde meados dos anos 1950 com o objetivo de conscientizar e mobilizar o trabalhador rural na defesa da reforma agrária. Durante o governo de João Goulart (1961-64), o número dessas associações cresceu muito e, junto com elas, também se multiplicavam os sindicatos rurais. Os camponeses, organizados nessas ligas ou em sindicatos ganharam mais força política para exigir melhores condições de vida e de trabalho.

expressão é que as forças militares cercam a locação no engenho da Galiléia e interrompem as filmagens.

É mostrada com absoluta nitidez a consciência da necessidade do inimigo de interromper imediatamente o processo de filmagem, pois este era, sobretudo, uma demonstração de força daquela articulação de classes populares, na medida em que organizava uma resposta, em voz coletiva, em chave cinematográfica, à repressão da direita contra a organização e luta das Ligas Camponesas. (Villas Boas, 2011, p. 57)

A saída encontrada como maior expressão dessa repressão, foi a realização de um documentário, que deixa evidente o primeiro processo e a interrupção das filmagens, assim como, devido ao tempo de 20 anos entre o início e a finalização, a continuidade da vida daqueles militantes que, na década de 1960, estavam participando ativamente desse momento. Portanto, muitas das pessoas são recuperadas, através de entrevistas. O que seria ficção foi transformado em um documentário, há depoimentos de camponeses contando da tortura que sofreram e jornais da época contando sobre o ocorrido. E uma mudança fundamental acontece:

De protagonistas da luta concreta e do filme de ficção, os camponeses passam a espectadores da história política do país e ficam alheios ao processo produtivo do segundo filme. No documentário, de um lado há os personagens e de outro a equipe de filmagem, não há mais a transferência dos meios de produção, não há mais disputa de hegemonia, os camponeses não ameaçam mais a classe dominante com a possibilidade de constituírem um bloco histórico capaz de propor um projeto popular para o Brasil. (Villas Boas, 2011, p. 57)

Segundo o autor (2011), o movimento do filme descreve a ascensão e queda de uma possibilidade outra de país. Diante dessas questões, torna-se necessário compreender que, juntamente com a democratização do país, houve também uma mobilização pela democratização dos meios de comunicação nos anos 1980 em toda América Latina. Faz-se fundamental portanto, compreender o significado da incorporação do vídeo com instrumento da luta de classes. Essa mudança é a representação, no que tange a produção audiovisual, da apropriação dos meios de produção simbólicos pela classe trabalhadora.

Segundo Santoro (1989), foram realizados fóruns de debate, encontros, editada uma grande quantidade de publicações, fundados centros de comunicação em várias regiões e organizados movimentos nacionais com o objetivo de informar e lutar

sistematicamente por um sistema de comunicação mais voltado aos interesses populares, estes que não são mostrados através dos meios de comunicação de massa oficiais. E, nesse sentido, o surgimento do vídeo teve extrema importância para as mudanças na forma de comunicação e nas lutas dos movimentos sociais. Criou-se uma expectativa muito grande com a possibilidade de apropriação e utilização desse meio como forma dos movimentos captarem e exibirem suas próprias imagens, o que era entendido como um fator determinante para que assim, a mobilização fosse alavancada e potencializada devido a essa nova leitura possível dos acontecimentos.

Esses elementos fazem especial sentido num momento em que a sociedade brasileira se desafiava a pensar seus caminhos de redemocratização no contexto do final dos anos 1980. Como teremos a oportunidade de analisar no terceiro capítulo deste trabalho, a produção do vídeo popular se apresenta, então, como uma nova possibilidade para a ação política dos movimentos sociais neste contexto de reorganização da sociedade civil brasileira, onde visualizamos não só uma crise política da produção cinematográfica brasileira de uma forma geral, mas também o reencontro, a partir desta ação dos movimentos sociais, com as bases de uma perspectiva nacional-popular prematuramente interrompida na realidade brasileira.

### **CAPÍTULO 3: A PRODUÇÃO DO VÍDEO POPULAR E OS DESAFIOS DOS MOVIMENTOS SOCIAIS, UMA ANÁLISE DA EXPERIÊNCIA DA BRIGADA DE AUDIOVISUAL DA VIA CAMPESINA**

#### **3.1 Fundamentos sócio-históricos da produção de Vídeo Popular pelos movimentos sociais no Brasil**

A constituição desse movimento em torno do vídeo é fundamental para compreendermos, como pretendido, a produção contemporânea de vídeo popular brasileira. Sabe-se que, a partir de meados da década de 1980, as câmeras VHS foram incorporadas às pautas dos movimentos sociais. Segundo Oliveira (2001), nesta década e ainda na década de 1990, foram criadas diversas entidades diretamente vinculadas a utilização do vídeo nos movimentos populares. Ao mesmo tempo, entidades que já existiam passaram a incorporar a produção de vídeos e a criar departamentos para este fim.

A essa apropriação do vídeo pelos movimentos populares e sociais, que virá revestida de toda uma simbologia associada a uma prática considerada “revolucionária”, modificando os moldes tradicionais de fazer comunicação, é que se dará o nome de “vídeo popular”. (Carvalho, 1995, p. 30)

A respeito do seu surgimento em âmbito internacional, os apontamentos do movimento em torno do vídeo nesse momento podem ser sentidos na fala de Godard que, durante um evento sobre cinema político em Montreal, falou, se referindo à televisão:

Quero dizer ao público, inicialmente, que ele não possui esse instrumento de comunicação – ainda nas mãos dos ‘notáveis’ - mas que poderá servir-se dele se lhes derem oportunidade para dizer e ver o que quiser, e como quiser. (apud Santoro, 1989, p.22)

Em outra oportunidade, em 1969, em uma reunião na Universidade de Vincennes, Godard falou aos alunos e lhes ofereceu um equipamento de vídeo, desafiando-os para que “tomassem em mãos um dos instrumentos do poder” (idem, p.22). Estas falas, vindas de um cineasta tão importante como Godard, contribuíram para instigar uma série de intensos debates nos anos seguintes, em que o vídeo passou a ser visto como possibilidade de “guerrilha de imagens”, que deveria ser feita contra a TV de massa.

Como vimos, juntamente com experiências que já haviam sido iniciadas com o cinema, esses são os pressupostos do surgimento do “vídeo militante”, que ganha vida através dos movimentos de contestação europeus e norte-americanos do final da década, em acordo com os ideais partilhados pelo Maio de 1968, a respeito da consciência do papel dos meios de comunicação no condicionamento ideológico das classes. Assim,

No início da década de 70 o vídeo passa a ser entendido, por sua potencialidade, como um instrumento da *contra-informação*, isto é, que pode opor à informação hegemônica, veiculada pelos meios de comunicação de massa, uma outra verdade, uma outra informação que venha preencher a lacuna deixada por esses meios pela omissão ou tratamento superficial de temas que questionem as relações de poder estabelecidas. (Santoro, 1989, p.23)

Santoro relata o surgimento na década de 1980 na América Latina, de uma série de textos que procuravam desenvolver uma estratégia para promover um uso diferente do vídeo entre os setores populares. Assim, características marcantes da proposta do vídeo militante foram apropriadas com nova roupagem pelos líderes do movimento do vídeo popular na América Latina. Esse direcionamento é reforçado e orienta as linhas de pesquisa, por exemplo, da Fundação do Novo Cine Latino-Americano, dirigida pelo escritor Gabriel Garcia Marques e que tem raízes na profunda ligação que a grande maioria dos trabalhos em vídeo possui com compromissos de mudanças sociais. No entanto, é possível perceber e reforçar que, enquanto na Europa o cinema militante tinha contado com a atuação direta de cineastas da Nouvelle vague, na América Latina, ainda

que em geral esteja relacionado como uma decorrência do Novo Cine Latino-americano, o surgimento do vídeo popular é intrinsecamente ligado a atuação dos movimentos populares. É nesse sentido que Barbero (apud Carvalho, 1995) diz, quando se refere ao surgimento do vídeo popular na América Latina, que se trata não apenas de um fenômeno de “contracultura” e, muito menos, de um fenômeno de “marginalidade”, mas também, e fundamentalmente, dos movimentos sociais, dos processos de dominação e de réplica à dominação e, portanto, atravessado por um projeto ou, pelo menos, por um movimento de luta política, por um declarado vínculo de classe, carregado de uma perspectiva crítica aos preceitos da sociedade capitalista, a partir de visão e da alternativa da classe trabalhadora.

Em se tratando da realidade brasileira, Arlindo Machado (apud Carvalho, 1995) diz que as primeiras pessoas que produziram trabalhos em vídeo, fora do âmbito das emissoras comerciais de TV, na década de 1970 eram, em sua maioria, artistas plásticos. Foi somente no início da década de 1980, mais precisamente em 1982, que o acesso aos equipamentos foi facilitado. Esse elemento se juntou àqueles da fase final da ditadura, fazendo com que ocorresse uma apropriação e uma conseqüente proliferação do uso do vídeo pelos movimentos sociais. O marco dessa apropriação por indivíduos e grupos foi o surgimento, no mercado, das câmaras de vídeo doméstico e, mais particularmente, das primeiras câmaras de vídeo acopladas a gravadores portáteis. Essa apropriação traz em si características como a facilidade de manuseio, condições de reprodutibilidade e baixo custo. Nas palavras de Evandro Santo, do coletivo Nossa Tela, a própria conceituação é muito difícil e é algo que vem sendo construído pelos próprios produtores.

Quando falo em audiovisual estou pensando em vídeo, o suporte específico proporcionado pelas inovações tecnológicas que trouxeram o digital e baratearam o custo e indiretamente democratizou, ou pelo menos de maiores condições de acesso à produção audiovisual. Ao acrescentar a palavra popular formando o “vídeo popular”, estamos incluindo neste suporte um jeito específico de produção que inclui uma relação não comercial entre os membros da equipe de produção, uma temática decidida localmente pelos próprios produtores e também uma liberdade de uso do vídeo que não cabe dentro do atual modelo de direitos autorais. (Revista Vídeo Popular, 02/2010, p.10)

Para Carvalho (1995), a apropriação do vídeo por esses grupos significa uma verdadeira revolução nos moldes anteriores de fazer comunicação e se insere nos

processos de comunicação alternativa e popular que se instalavam junto aos movimentos sociais e populares.

Portanto, acreditamos que a prática do vídeo no Brasil não pode ser descolada de forma alguma das condições concretas da conjuntura dos anos 1980. O vídeo popular não foi algo absolutamente autônomo, ele era uma forma de resposta e fazia parte de toda a conjuntura que envolvia esse momento de redemocratização do país, e reorganização da sociedade civil, em que vemos o surgimento de diversos espaços de organização política, assim com o surgimento de novos e importantes movimentos sociais no Brasil, como o próprio MST, através de um processo de socialização da política e de uma abertura para novos temas que passam a fazer parte da cena política brasileira, assim como a Campanha pelas Diretas, as Assembleias Constituintes, a criação do Estatuto da Criança e do Adolescente, etc.

Nesse sentido, segundo Festa (apud Carvalho, 1995, p.38), a década de 1980 chegará marcada por indefinições e contradições que nortearão o fim de um sistema de poder e o período de articulação de outro por iniciar-se. Em nível do governo, discute-se o fim do militarismo, a democracia, a transição e a reorganização do poder político e econômico do país. Por outro lado, a inflação e o desemprego atingem fortemente a classe trabalhadora e os setores populares, acirrando os conflitos sociais que derrocavam em atos de violência favorecedores do reordenamento das forças conservadoras em diversas instâncias da sociedade.

Santoro<sup>30</sup>, sobre o vídeo popular no Brasil, diz:

O vídeo chega aos grupos e movimentos populares como mais um componente de luta e, por suas características técnicas, adapta-se bem a projetos de comunicação popular que têm os diferentes grupos sociais como público-alvo, prestando-se desde a simples exibição de programas pré-gravados até a produção de mensagens originais. (1989, p.60)

Portanto, é entendido como vídeo popular tanto a produção de vídeos diretamente pelos movimentos sociais quanto aqueles por iniciativa própria sob a ótica dos movimentos, ou seja, a partir de seus interesses e suas necessidades. Para o autor acima citado, o vídeo popular tem uma definição abrangente, que tem como referência

---

<sup>30</sup> Foi fundador e presidente da Associação Brasileira de Vídeo Popular e participou da criação da TV dos Trabalhadores; dirigiu a Rádio USP e foi coordenador de TV da Fundação Roberto Marinho. Na década de 1990 foi presidente da coalizção internacional Vidéazimut. Autor de diversos textos na área de TV e vídeo e do livro "A Imagem nas Mãos".



primordial a prática do uso do vídeo pelos movimentos populares, o volume dessa produção, o seu teor, os grupos que são responsáveis por ela e a exibição de programas comprometidos com a realidade social. Dessa forma, o autor nos conduz a pensar que uma questão chave para a discussão sobre o vídeo popular no Brasil é a compreensão do modo pelo qual os grupos de vídeo inserem-se nos movimentos populares e as relações que estabelecem com as instâncias de poder local, com as lideranças e entidades.

O movimento de vídeo popular teve como proposição dar voz àqueles que, excluídos econômica e politicamente, não tinham acesso aos meios de comunicação. Pretendia-se que os vídeos não apenas fossem feitos *sobre e para* os movimentos populares, mas, fundamentalmente, *pelos* movimentos populares. (Oliveira, 2011, p. 239)

Santoro e vários outros realizadores fizeram um esforço para tirar o vídeo popular de sua área demarcada de exibição, somente entre os grupos envolvidos e no interior dos movimentos, e incluí-los no circuito de festivais de cinema, como aconteceu no Festival Latino-Americano de Cinema, em Cuba, no início dos anos 1980. Esse militante do vídeo popular no Brasil entende que

O vídeo não tinha o glamour do cinema, não tinha grandes nomes como realizadores e a qualidade nem sempre agradava. Mas, apesar de não serem muito bons, os vídeos davam conta de coisas impressionantes: a tomada da Corte de Justiça colombiana por guerrilheiros, as revoluções na América Central etc. Nós argumentávamos que era através dos vídeos, e não através do cinema, que a história recente da América Latina estava sendo contada. (apud Alvarenga, 2004, p.50)

E completa dizendo que:

O vídeo popular viria, portanto, ocupar um espaço não ocupado pelas coberturas televisivas de uma maneira geral, como tinha sido explicitado no ideário do vídeo militante ainda na década de 1960, mas também não ocupado pelo cinema, como estava sendo formulado pelos idealizadores do vídeo popular latino-americano, na década de 1980, tampouco, poderíamos acrescentar, pelo experimentalismo da videoarte do grupo dos independentes. (Alvarenga, 2004, p. 51)

Para Oliveira, fica claro que o vídeo popular pretendeu se diferenciar do entretenimento e da notícia, pois, sobretudo na fase inicial, ele não foi produzido com a finalidade de servir ao lazer, nem de apenas noticiar acontecimentos da mesma maneira

como fazem os jornais televisivos. Para o autor, “a câmera é utilizada para expor a realidade na sua crueza, de modo a produzir evidências “realistas” aptas a captar o interesse e a mobilizar vontade de agir dos espectadores” (2011, p. 241). Desde o seu surgimento, segundo Motta (apud Carvalho) o vídeo tem “função de potencialização”, ou seja, para que os movimentos tenham maior repercussão, impacto, alcançando outras comunidades, autoridades e a sociedade em geral. Nesse sentido, “o vídeo começa a ocupar papel preponderante no registro dos movimentos populares, e uma de suas características mais importantes, o que lhe diferencia do cinema, é exatamente sua agilidade e imediatividade e consequente atualidade” (2001, p.30).

Alvarenga (2004) acredita que o movimento do vídeo popular, da mesma forma que o vídeo militante, defendia, em última instância, a participação direta no sentido de que a câmera deveria estar nas mãos das pessoas para que elas próprias pudessem tomar as suas imagens do mundo e ainda, segundo a autora, é fundamental compreender que esse processo não seria uma decorrência da evolução tecnológica, mas fruto de uma decisão política dos realizadores de vídeo ligados aos movimentos sociais. Estamos falando aqui dos vídeos da década de 1980. Era muito recorrente a presença de um sujeito coletivo, uma organização, que tem a função de unificar e potencializar a luta e, por isso, havia o entendimento de que através da organização o sujeito tomaria consciência da possibilidade de agir e transformar o mundo.

A autora acima citada fala ainda em duas modalidades principais de vídeos, “os *vídeos de denúncia*, que mostram situações como de miséria, opressão, violência e destruição, e os *vídeos de luta*, que registram ações como uma greve, ocupação de terra, etc. Com as devidas ressalvas, podemos desde já situar que algumas características fundamentais desses vídeos dialogam muito com a experiência de produção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina. Estes são muitas vezes, filmes marcados pela urgência e pela sua importância nos espaços de luta. Como veremos adiante, a pauta posta aos vídeos é muito semelhante a essa perspectiva de denúncia, de registro das lutas e de ampliação da voz do movimento camponês.

A respeito dos filmes produzidos pela Associação Brasileira de Vídeo Popular, Oliveira (2001) conta que havia o entendimento de que para alcançar seu objetivo de potencializar as ações políticas, era preciso deixar evidente uma sentença do tipo “é preciso que isto mude!”, com a intenção de tornar indivíduos e grupo agentes de uma ação transformadora. Essas produções, chamadas pelo autor de vídeo popular típico, são aquelas que solicitavam a asserção do espectador quanto à necessidade de mudar uma

determinada realidade. E ainda, ao fazer uma pesquisa mais voltada para o acervo do material produzido pelo movimento, Oliveira (2001), conseguiu compreender que os vídeos mais antigos são centrados na temática sindical e na questão da terra, enquanto depois há uma diversificação bem maior, passando a abordar temas influenciados por questões conjunturais como o movimento pelas eleições diretas para presidente, a mobilização em torno da Constituinte, as campanhas eleitorais, o centenário da Abolição, a realização da Eco – 92, etc. E ainda diz que o expressivo número de vídeos que tratam da mulher, da infância e da juventude, da saúde e da sexualidade também traduz a agenda dos movimentos urbanos naquele momento. Portanto,

Alguns dos temas não circunscritos às lutas sindicais e ao trabalhador rural, tais como o cotidiano de pessoas que sobrevivem da cata do lixo, a vida de imigrantes que sobrevivem debaixo dos viadutos, a situação das prostitutas, as lutas de moradores que se unem contra a especulação imobiliária e contra as tentativas de expulsá-los de suas moradias, a união de pessoas para construção de suas moradias, já vinham sendo abordados nos documentários em película da década de 70 e início dos anos 80. A ênfase na abordagem de temas referentes à mulher, à criança, à sexualidade, à prostituição e às relações de gênero ganhou espaço nos anos 80, e pode-se dizer que é uma característica desta década.(2001, p.25-6)

O mesmo autor considera sintomático que, apesar do término do período ditatorial, a tendência dos vídeos não foi a radicalização da discussão política, nem mesmo o desenvolvimento de reflexões mais aprofundadas das relações entre as práticas de comunicação e de educação popular e a formulação de um projeto político para a sociedade. Ao contrário, o que se verificou foi o repúdio a tais enfoques, que foram estigmatizados como aquilo que, segundo ele, era “velho”, que deveria ser superado e portanto, através da crítica ao vídeo “panfletário e chato”, da apologia ao “novo”, também se desqualifica um determinado projeto político.

Em termos históricos, talvez um evento importante tenha sido a marca inicial do movimento. Em 1983, foi realizado um curso de capacitação em vídeo para grupos que atuavam junto aos movimentos populares. Foram 13 grupos participantes e a primeira ação, fruto do curso, foi a documentação do Congresso das Classes Trabalhadoras – CONCLAT, o congresso que deu origem a CUT, de extrema importância para a organização dos trabalhadores naquele momento e que se realizou no pavilhão da falida Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Bernardo do Campo. O resultado final

foi transformado em dezenas de cópias que foram distribuídas por todo país e que despertavam muito interesse nos movimentos e sindicatos.

Em 1984, já eram muitas produções que tratavam do tema de interesse social, produzidas pelos movimentos sociais. Tanto que, ainda no governo Figueiredo, foi programada a I Mostra Brasileira de Vídeo Militante, porém a mesma foi impedida de se realizar por uma ação da Polícia Federal, alegando que os organizadores não tinham liberação para a exibição dos filmes pretendidos, ou seja, não tinham certificado de censura, ainda vigente naquele momento. Santoro (1989) conta que, diante da negativa dos realizadores em submeter suas produções a qualquer tipo de censura, a mostra foi adiada e não mais se realizou. Porém, depois desses episódios, surgiu um boletim, primeiramente chamado de *vídeo clat* e depois de *vídeo popular*, cujo primeiro número saiu em agosto de 1984 com 2.000 exemplares, enviados também para 200 instituições internacionais. Esse é um resultado da percepção da necessidade de circulação de informações entre os grupos populares de vídeo, não apenas no que diz respeito às experiências que estão sendo vividas, como também na veiculação de notícias, dados técnicos, divulgação de programas e espaço para discussão.

Ainda em 1984, foi realizado o I Encontro Nacional de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular, em São Bernardo do Campo. Estavam presentes cerca de 100 pessoas de 40 grupos e entidades de todo país. Santoro conta que as conclusões apontaram no sentido de fortalecer a organização e os trabalhos comuns dos grupos e a mais importante foi a proposta de criação de uma associação de pessoas que trabalhassem com vídeo popular, com a intenção maior de difundir o uso do vídeo nos movimentos populares.

Com o objetivo de dar sequencia à esperada ação de organização, de representação política dos grupos, de busca de financiamentos para a compra de equipamentos de pós-produção para uso coletivo, de facilitar a organização de mostras, o contato entre diferentes grupos para a co-produção, e de oferecer cursos e seminários. (1989, p.68)

Estes são fatores fundamentais para criação da Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVMP), em dezembro do mesmo ano, dando materialidade ou consistência de movimento. Não era um lugar especificamente de produção de vídeos e sim um lugar de mobilização de aglutinação, servindo como ponte entre as entidades produtoras de vídeo no Brasil, para a distribuição, capacitação e organização de encontros, dentre outras atividades.

A partir da criação da ABVMP, ocorreu também o II Encontro, que foi muito importante para o amadurecimento das funções e ações da associação. Com apoio do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP, foi traçado um plano de ação da entidade para 1986 e 1987. Para Santoro (1989), o amadurecimento das discussões a partir da prática bastante desenvolvida pelos grupos em suas áreas de atuação foi o ponto alto do evento, que teve como temas centrais “a linguagem do vídeo”, “distribuição de programas de vídeo”, além de um curso de vídeo para iniciantes.

Já em outubro de 1986, a ABVMP realizou o III Encontro Nacional de Grupos de Vídeo Popular, discutindo temas como “vídeo popular e a Constituinte”, “formação do realizador de vídeo popular”, dentre outras ações, vinculadas a conjuntura política do país. Em 1987, foi realizado o IV Encontro Nacional e o tema central era “Por que fazer vídeo popular hoje”. O IV Encontro trouxe várias questões que, como podemos perceber, já estavam postas desde a década de 1980 e muitas das quais usaremos como análise para a produção contemporânea. Algumas delas são:

O registro e o documentário não são as únicas, e nem sempre as melhores formas de passar-se uma ideia a um grupo espectador. Muitas vezes a ficção, o humor, a crítica satírica podem ser mais eficazes do que a simples denúncia por meio de discursos;  
Há um rechaço, por parte do público, de discursos de depoimentos muito longos, em muito devido ao alucinante ritmo dos programas da TV brasileira;  
O vídeo popular, assim como a comunicação popular, não deve ser grosseiro e mal acabado, passando a ideia de que pode ser mal realizado, pois tem sempre valor porque é popular. Deve-se procurar sempre uma melhor qualidade, em todos os sentidos, para transmitir com mais eficácia as mensagens. (Santoro, 1989, p.100)

Portanto, diante dessas e outras questões colocadas, o que se chamou ou chama de Movimento de Vídeo Popular abarca um conjunto de práticas e de associações, de grupos diversos espalhados pelo país e que, de certa forma, mantinham vínculo com a associação. Oliveira (2001) conta que, no decorrer da existência do Movimento de Vídeo Popular, foram realizados doze Encontros Nacionais, reunindo associados, produtores, pesquisadores e usuários de vídeo popular. Havia também, como hoje, um movimento latino-americano, que teve encontro em 1988, em Santiago. Segundo dados da época, estima-se que, em 1992, existiam cerca de 400 grupos de vídeo popular na América do Sul, sendo que 200 destes estavam no Brasil.

É importante ter em mente que essa delimitação tem um conjunto bem restrito de movimentos envolvidos, com objetivos limitados e com uma exibição bem direcionada. A conjuntura da época fazia com que os vídeos levantassem a bandeira de que não apenas fossem feitos sobre e para os movimentos populares, mas, fundamentalmente, pelos movimentos populares.

De acordo com Oliveira (2001), entre as entidades produtoras de vídeo popular, algumas se tornaram referência para o movimento, destacando-se, no Rio de Janeiro, o IBASE – Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas; a FASE – Federação de órgãos para Assistência Social e Educacional e o CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular. Em São Paulo, podemos destacar a TV dos Trabalhadores (TVT), vinculada ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema e o Instituto Cajamar. Em Olinda, se destacou a TV Viva, ligada ao Centro Cultural Luiz Freire, a partir de uma metodologia inovadora de exibição de uma programação mensal em praça pública.

Para Carvalho (2001), fica claro que uma categoria que irá permear os caminhos da prática do vídeo popular é a das classes sociais. Essa experiência é, portanto, para a classe trabalhadora, uma redefinição, a construção de uma nova forma de se fazer política, pois, influenciando a luta no processo de transição democrática, havia uma crise posta, em que a inflação e o desemprego atingem as classes trabalhadoras, acirrando os conflitos sociais, os questionamentos, aflorando as contradições. No entanto, esse movimento não estava isento de contradições. Segundo Motta (apud Carvalho):

Sequer o caráter de classe da comunicação popular constitui garantia contra conteúdos ambíguos, já que eles são elaborados num contexto de dominação onde o pensamento das classes populares – mesmo quando num grau de consciência considerável – estão impregnados de valores dominantes. E isso mesmo quando eles são “coletivamente definidos, levam à mobilização ou (...) expressam reivindicações claras. (1995, p.40)

Por isso, acredita Carvalho que:

O vídeo popular será definido como instrumento de educação popular quando o espectador passa a ser também sujeito da ação, sendo função do vídeo se constituir instrumento para a reflexão da própria ação e sua realização se constituindo, por si só, um processo educativo em si mesmo. (1995, p.53)

Desde já, podemos reunir elementos importantes para a análise da atualidade. Pois, na década de 1980, já se apresentava o que é chamado por Oliveira (2001) de “situação paradoxal”. Para ele, havia, de um lado, a intenção de que os vídeos fossem produzidos para o povo, sobre o povo, e se possível com o povo – ou seja, um ideal de plena participação daqueles que seriam o objeto do vídeo e que se tornariam sujeitos/agentes na sua realização. E de outro lado, ocorreu uma crescente exigência de qualidade, de elaboração, de aprimoramento no uso da linguagem do vídeo, que implicava na profissionalização da realização. Diante deste impasse, segundo ele, na grande maioria dos vídeos feitos, essa participação não fica evidente, não na totalidade da realização.

Como já dito, com o término da ditadura civil-militar, houve também uma crise de representação daquilo que se vinha fazendo, através de discussões políticas e o aprofundamento das ações. Ao contrário do fortalecimento das ações políticas de um projeto que vinha se construindo, gestou-se também certo repúdio a esse enfoque de classe como uma forma de se fazer política que era ‘velha’, que deveria ser superada. A essa ideia, estava ligado o vídeo “panfletário, chato, militante”. Havia então uma apologia ao “novo”, que derrubava em seu cerne não somente uma forma de filme, mas, fundamentalmente, um projeto político que vinha se estabelecendo. Pois, o que se observa, em termos de vídeo, é que é quebrada aquela perspectiva, apresentada no “vídeo típico”, em que o problema em questão era lido através das estruturas e contradições da sociedade e encaminhava para a organização coletiva e ainda mais, para uma clara perspectiva de transformação da sociedade. Essa forma narrativa estava de acordo com a prática política que vinha se construindo e servia bem ao objetivo de motivar a ação diante da questão apresentada. É possível perceber que, na década de 1980, os vídeos estavam voltados para a ideia de “fazer a cabeça”<sup>31</sup>. Como já dito, havia uma estrutura de denúncia e também o entendimento da “tomada de consciência” com um elemento fundamental a ser trabalhado para levar então a transformação da sociedade, seria uma prática de choque. Podemos ver que essa é uma postura e uma prática distinta daquela da década de 1960, em que a denúncia era uma forma de

---

<sup>31</sup> Alguns deles são: “**O último Garimpo**”, direção de Waldir Martins e Nelso Baltrusis, documentário, 23min, São Paulo, 1984; “**Na terra dos corta braços**”, direção de Achiles Pantazoupoulos, 17min, Brasília, 1989; “**Batalha de Guararapes**”, direção de João Luiz van Tilburg e Luiz Rodolfo Viveiros de Castro, 42min, Rio de Janeiro, 1984; “**Com união e trabalho**”, produção da FASE, 33min, Rio de Janeiro, 1983; “**Conversando a gente se entende**”, direção de José Barbosa, Mara Cordeiros e Dirk Segal, 15min, João Pessoa, 1989.

culpabilização da classe média, ou seja, as produções eram para “fora”, ou vinham “de fora”. Agora, o ponto chave é a tomada de consciência e indicativo de ação da sua própria vida e não mais da vida do outro.

Nos anos 1990, com a mudança na conjuntura política, econômica e social e a inauguração de tempos difíceis pela luta, a produção de vídeo muda a sua forma de realização e também de público. Portanto, para além dos acontecimentos, do ponto de vista tecnológico, é inaugurada uma nova forma de fazer filmes, de captar imagens e som, assim como todas as diferenças no processo digital de pós-produção. Para Oliveira:

As mudanças que separam os vídeos de 1984 daqueles de 1995 (...) parecem apontar para uma tendência à ampliação do território sensorial mobilizado pelos vídeos, que foi acompanhada pela sofisticação dos recursos utilizados na produção de estados no espectador. (2011, p. 247)

Como já situamos, há uma perda do foco nas relações de trabalho e há uma ampliação das temáticas e também uma sofisticação na produção. Diferente do foco sindical, é incorporada uma série de temáticas como a questão das mulheres, homossexuais, índios, negros. Essa ampliação pode ser considerada parte da socialização da política e ampliação das políticas sociais. Há aqui uma mudança no tratamento, acompanhado de uma mudança também no conteúdo dos vídeos. Oliveira conta que, aos poucos, se acentuou a problematização da responsabilidade individual, no lugar da denúncia das relações de trabalho e exploração, que então vinham se mostrando. E o autor ainda analisa que:

Ao dar visibilidade a novos problemas, instaurou-se já nos primeiros anos do movimento de vídeo popular uma tensão entre aquelas formas de encadeamento das ações que remetiam à transformação estrutural da sociedade e novas modalidades de encadeamento que já não apontavam necessariamente para esta grande transformação. (Oliveira, 2011, p.248)

Em 1995, foi publicado o último boletim Vídeo Popular, pela ABVP. A edição número 30 trazia a frase “Fim de ano, fim de gestão”, que era a representação dos maiores questionamentos, contradições e dificuldades da época, como pode ser percebido na fala dos membros naquele momento.

Vivemos uma situação paradoxal. Distantes da ditadura e do fantasma do imperialismo, encontramos-nos mais desprovidos do que nunca:



míngua a cooperação internacional que sempre sustentou a ABVP, os dólares que chegam não fazem frente aos custos em reais. Mas por outro lado abrem-se como nunca as oportunidades audiovisuais: canais da cidadania do cabo, internet, multimídia, as perspectivas de futuras TVs comunitárias por baixa potência (p.47)

Esse é o marco do esgotamento do que se chamava oficialmente de Movimento de Vídeo Popular.<sup>32</sup> No entanto, ainda que a partir de meados da década de 1990 até os dias atuais, a conjuntura política e social do país seja muito diferente, estes são, com certeza, os precedentes do movimento existente hoje, não com a mesma denominação, mas que se configura a partir de denominações diversas como o “cinema de quebrada”, “cinema comunitário” e “vídeo popular”. Ainda com o “esgotamento”, essas foram formas encontradas, em um momento político oportuno, de criação de meios “alternativos” e “populares” de comunicação e formação militante, contrária a comunicação de massa através dos monopólios. Essa foi uma forma de luta possível, uma forma declarada de enfrentamento pela classe trabalhadora.

Das grandes mudanças que podemos apontar desse momento dos anos 1980 e 1990 (e que irão retornar no anos 2000), uma que se destaca é a de que o vídeo teve um papel muito importante nas lutas que se travavam. Havia nessas produções uma tensão acerca da proposta de transformação estrutural da sociedade e das novas formas de expressão que vinham então se consolidando, de forma que os vídeos acabaram por dar visibilidade a essas mudanças, ele foi influenciado e também influenciou as lutas desses momentos.

Com a inflexão das lutas e a entrada do país na lógica neoliberal, houve também um declínio de toda essa expectativa que foi criada em relação ao vídeo, o que trouxe mudanças significativas também na forma do fazer. Para Diogo Noventa(2013), “a ascensão e o refluxo do vídeo popular no Brasil correspondem também à ascensão e ao refluxo de uma determinada aposta na história”. Nesse sentido, os produtores de vídeo popular agiam no sentido de fortalecer esse processo de lutas dos movimentos sociais e a perspectiva de que através da organização popular seria possível transformar a sociedade. Portanto, as mudanças no vídeo popular são parte da transição histórica dos movimentos sociais nesse momento.

---

<sup>32</sup>O acervo ABVP - Associação Brasileira de Vídeo Popular - está inteiramente digitalizado e disponível na videoteca da PUC-SP, formando um conjunto de 900 títulos de vídeos dos anos oitenta e noventa que são um referencial estético e político para os dias de hoje.

Alvarenga alerta que vários projetos que vinham da fase do vídeo popular começam a abdicar da câmera, transferindo-a para as mãos dos grupos sociais. “Seria preciso valorizar o aspecto prático, já que existia certo esgotamento do discurso, que ocupara o primeiro plano na fase do movimento do vídeo popular” (2004, p.63). Assim, segundo a autora, para que a câmera migrasse para a mão de pessoas que nunca antes haviam manipulado um equipamento de vídeo, foi preciso criar oficinas. Essa é então uma característica muito importante acerca da produção contemporânea, em que a maioria das criações se dá através de oficinas e coletivos de produção, que acabam por desenvolver metodologias próprias e levantam questões sobre a educação popular no audiovisual. Ou seja, a realização de oficinas foi o caminho escolhido e necessário para se resolver o grande impasse sobre a participação e criação efetiva dos sujeitos envolvidos.

Podemos considerar essas mudanças e os novos elementos incorporados como a “retomada” do vídeo popular com uma nova vertente. Uma grande mudança que ocorre a partir de 1995 é a vontade e o empenho por fortalecer o trabalho prático e a participação efetiva dos grupos. Na primeira fase do Movimento de Vídeo Popular, essa participação era declarada mas, não se efetivou no sentido de dar a câmera nas mãos das pessoas, membros, sujeitos, para que elas mesmas se filmassem, e era exatamente o que se buscava agora. São postas em pauta as questões sobre a efetiva participação dos sujeitos contanto suas próprias histórias. Portanto,

Aquela reivindicação que remota ao vídeo militante, ainda na década de 1960, de que a câmera esteja na mão das pessoas para que elas próprias pudessem tomar suas imagens do mundo, reiterada pelo vídeo comunitário, tornou-se, enfim, possível. Entretanto, isso acontece quando não existe mais uma perspectiva revolucionária nesse gesto. Esse discurso poderia surgir agora em qualquer grupo que defendesse a formação de uma sociedade democrática para além da democratização ocorrida no âmbito do Estado. (Alvarenga, 2004, p.64)

Os anos 2000 trazem novos elementos para contexto de produção de audiovisual popular. Em 2004, começaram a surgir os festivais desse tipo de produção e diversos grupos estavam em formação. Este é o marco de criação de políticas públicas para a área da cultura como o Revelando Brasis, dirigido a moradores de municípios brasileiros de até 20 mil habitantes. O programa é uma parceria da Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura com o Instituto Marlin Azul, com patrocínio da Petrobrás, através da Lei Rouanet. Houve também a criação dos Pontos de Cultura por meio da Secretaria

de Programas e Projetos Culturais, do Ministério da Cultura. E também, em São Paulo foi lançado o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais. Em 2005, as entidades e coletivos paulistas começaram a se organizar com o objetivo de propor políticas públicas para o setor.

Neste mesmo ano, foi fundado em São Paulo o I Fórum Paulistano de Cinema e Vídeo Comunitário Jovem. Cirello (2010) conta que “dos longos e intensos debates realizados naquele ano foi possível detectar a existência de muitas entidades e coletivos realmente interessados e dedicados a construir em conjunto diretrizes para políticas públicas para o setor” (p.65) e ainda, segundo ela, os diversos encontros realizados em 2005 foram excepcionalmente importantes por promoverem maior integração entre os variados agentes dessa experiência, o que acabou por resultar em diversas parcerias e, especialmente, a realização da Mostra Cinema de Quebrada, ainda em 2005, e também a formação, em 2008, do Coletivo de Vídeo Popular. Este coletivo se tornou um importante espaço de articulação entre os diversos coletivos, por ter um projeto de atuação nas áreas de produção, formação, exibição e distribuição de vídeo popular, buscando criar ações conjuntas, trocas de experiências e soluções para, por exemplo, pensar políticas públicas nesta área. A consolidação desse coletivo é fruto de um longo processo de trocas entre atores envolvidos com audiovisual na cidade de São Paulo. Com cinco anos de formação, o coletivo realizou ações como a publicação da Revista do Vídeo Popular e a organização e realização de quatro edições da Semana do Vídeo Popular.

Há outros importantes espaços do vídeo popular na atualidade. Outro deles é o Felco Brasil - Festival Latinoamericano de laClaseObrera, que se iniciou como um festival na Argentina e hoje tem um coletivo em São Paulo. Chegou ao Brasil em 2006, quando estudantes de audiovisual em conjunto com movimentos sociais decidiram realizar a edição brasileira do Festival. Eles acreditam no cinema como um instrumento revolucionário e usam o slogan “um festival de outra classe”, em que se dizem inteiramente comprometidos com a classe trabalhadora, “seja como público, seja como foco das obras de arte, seja, enfim (e principalmente) como sujeito de transformação social”. Nesse sentido, assumem a tarefa de difundir, sempre de maneira independente, produções audiovisuais que tragam lutas e resistências.

E ainda, em Campinas, há um coletivo de grande expressão para o vídeo popular, o Coletivo de Comunicadores Populares, que é um coletivo que reúne comunicadores(as) populares de diferentes segmentos e áreas de atuação social com o

compromisso de lutar por um direito fundamental do ser humano, o direito à comunicação. Assim, o coletivo surge dessa vontade de criar canais de comunicação popular entre os movimentos sociais e os trabalhadores, assim como da necessidade de lutar contra a criminalização dos movimentos sociais realizada pela grande mídia, enfim, de ter voz, de quebrar o silêncio que é imposto a classe trabalhadora.

Por isso, assume o papel de estabelecer uma rede de apoio aos movimentos sociais e organizações populares de Campinas e região buscando, em parceria com os mesmos, construir estratégias de comunicação popular, assim como incentivar a produção coletiva de instrumentos e materiais de comunicação popular e também atuam na formação, em que procuram promover espaços de formação internos ao coletivo de comunicadores populares, abertos às organizações sociais e à comunidade em geral. Com esse direcionamento, é organizada a Mostra Luta, que é um desses canais de comunicação popular. Segundo os organizadores, a mostra permite que através da exposição de fotos e vídeos e realização de debates e oficinas sejam difundidas, debatidas e fortalecidas as lutas contra a exploração, a miséria, a concentração de renda e terra, o machismo, o racismo, a homofobia, ou qualquer outra forma de opressão, o monopólio dos meios de comunicação, a mercantilização da cultura e da arte, a progressiva perda de direitos que sofre a maioria da população e a criminalização dos que buscam lutar por esses direitos.

A Brigada de Audiovisual da Via Campesina compõe o Coletivo de Vídeo Popular e nasce nesse mesmo direcionamento, ainda que com diferenças substanciais no que diz respeito ao seu vínculo com os movimentos sociais e sua perspectiva política através desse meio. Em geral, mas de modo especial em relação a essa brigada, podemos dizer que o surgimento desse novo formato possibilitou o que nunca havia acontecido, que é a possibilidade concreta dos movimentos e coletivos produzirem seus próprios filmes. Como vimos, a relação entre o cinema ou a realização de filmes com temas de interesse políticos, principalmente documentários tratando das lutas, era feito exclusivo de intelectuais e cineastas, muitas vezes descolados das lutas concretas dos movimentos. Sendo assim, a utilização de vídeo pelo movimento tratado é vinculada a modos de produção e exibição próprios, em torno de projetos próprios.

### **3.2 A produção da Brigada de Audiovisual da Via Campesina: vídeo popular e transformação social**

A questão agrária sempre esteve presente nas telas das mais diversas formas mas, até então, essa não era uma realidade tratada a partir ou através dos próprios movimentos. Como vimos, no contexto da década de 1960 muitos dos filmes produzidos sobre o campo, buscavam revelar as contradições do país através de uma estética nova e contrária a perspectiva hegemônica até então estabelecida. É desse mesmo momento as primeiras apropriações da produção da linguagem cinematográfica por parte dos trabalhadores. Também é quando mais esteve perto de se concretizar uma proposta de reforma agrária no país. Como vimos, com o golpe militar e o aborto desse projeto de nação que vinha se construindo, somente na década de 1980, enxergamos um outro momento, com características bem particulares, de apropriação da linguagem e retomada da produção pelos próprios movimentos.

Nesse sentido, a formação da Brigada da Via Campesina pode ser considerada um fruto recente com referências daquilo que se gerou na década de 1980 e que envolve novos processos de realização audiovisual através do vídeo popular, possíveis tanto pelo acesso aos meios de produção quanto pela vontade e necessidade de se pensar essa linguagem. É nesse sentido que nos dedicamos a compreender nesse momento o lugar do cinema nessa organização, assim como o processo de construção de um espaço fértil para a produção audiovisual nesses moldes de que tratamos.

O surgimento da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, em grande medida, corresponde a algumas mudanças vindas através do Seminário de Cultura que aconteceu na Escola Nacional Florestan Fernandes no ano de 2005. A Brigada tem como um dos seus grandes realizadores o MST, que desde o início toma frente de muitas das ações realizadas. Portanto, em se tratando do MST, este foi um seminário fundador de muitas das discussões relevantes no campo da cultura e também do audiovisual, considerando que o Coletivo de Cultura é um dos seus mais recentes setores organizativos. Ainda que este seja um fruto do Coletivo de Educação, o que se estabelece nesse momento é um diálogo maior com o Setor de Comunicação, é quando se alcança uma maior maturidade no que diz respeito a cultura dentro do movimento e também para fora dele, através do diálogo com a sociedade.

Até então, a leitura que o movimento tinha da esfera da cultura era muito próxima da ideia de um resgate dos valores da cultura camponesa. A partir desse momento, começam a aparecer novos elementos de ampliação desta compreensão, seja no teatro, na música ou no audiovisual, que passam a ser incorporados na prática de

diversas esferas da cultura e da arte no movimento, sobretudo no que se refere a uma produção mais voltada para os processos de luta e de enfrentamento que o movimento vivenciava. Vai se consolidando assim, uma perspectiva de trabalho com direcionamentos mais claros e mais condizentes com o projeto de sociedade que se busca construir através das lutas.

A partir desse seminário foram definidos os objetivos da Frente de Cinema e Vídeo, que são:

Viabilizar o acesso às comunidades acampadas à produção cinematográfica e audiovisual brasileira e internacional de interesse para nosso processo de formação, que visa conciliar entretenimento e crítica; Criar possibilidades para que os trabalhadores rurais possam tornar-se produtores de obras audiovisuais, por meio da transferência dos conhecimentos necessários para a apropriação crítica dos meios de produção, visando com esse processo, à elevação do nível de consciência coletivo; Utilizar nossos equipamentos de exibição como meio de agitação e propaganda, com a finalidade de estender a produção audiovisual que consideramos de relevante interesse social para a população das áreas de periferia urbana, também completamente segregada do circuito de exibição de obras cinematográficas e audiovisuais em geral. (Caderno das Artes – Rede Cultural da Terra – Ensaio sobre Arte e Cultura na Formação)

Em uma tentativa de trazer de forma mais sistemática uma aproximação com a teoria crítica em relação à cultura, um dos frutos desse seminário foi a realização do Curso Arte e Cultura na Formação<sup>33</sup>, realizado em julho de 2005 na Escola Nacional Florestan Fernandes. Já durante os anos de 2006 e 2009 foi realizado o Curso de Formação de Quadros em Comunicação e Cultura, em que, para além das exposições teóricas, havia momentos de prática de diversas linguagens e, num âmbito geral, a intenção era compreender o que fazer na comunicação e na cultura, como elas poderiam ser ferramentas de formação dentro do projeto político do MST.

---

<sup>33</sup>O Curso tinha os seguintes eixos temáticos: Questão Agrária e Socialismo com Marcelo Buzzetto; Indústria Cultural e Mercantilização Da Vida com Marildo Menegat; Repertório de Música Tonal com Walter Garcia; Apresentação e Debate Da Peça *Posseiros e Fazendeiros*, Com o grupo Filhos Da Mãe... Terra; Momentos de Politização do Teatro Brasileiro: Modernismo e Anos 1960 com Sérgio De Carvalho; A Constituição de Um ponto de Vista Crítico Sobre a Experiência Ideológica no Brasil com Francisco Alambert; A Cultura é de Todos com Marcos Soares; Gêneros Literários na Tradição Erudita e Popular com Ivone Daré Rabello; Literatura Brasileira como Dominação, Exclusão e Crítica do Processo Social com José Antônio Pasta Júnior; Arte e Política na Formação da Militância com Iná Camargo Costa; Práxis e Mística com Flávio Aguiar; Cinema E Revolução com Leandro Saraiva; A Economia Política da Arte e da Cultura no Brasil com Marcelo; Cinema: De Hollywood à Tv Brasileira com Marcos Soares; O Legado De Brecht com Zé Fernando e Apresentação e Debate Da Peça *Odisséia Paulistana*.

Nesta análise, buscamos entender o papel da forma na expressão do conteúdo audiovisual. E descobrindo não ser possível expressar um conteúdo transformador a partir de formas já existentes, construir uma forma, uma linguagem, condizente com a nossa prática militante. Era o início de um debate que não teve fim até hoje. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina, 2011, p.14 )

Para os militantes participantes, era perceptível o quanto a música e o teatro já tinham seu lugar mais consolidado nesses movimentos. Há, entre os membros da Brigada de Audiovisual, uma consciência de que foi o teatro quem primeiro conseguiu fazer essa união entre teoria e prática e tornar visíveis essas discussões, principalmente através das práticas da mística<sup>34</sup>. Ou seja, sua prática conseguiu materializar a perspectiva estética e política no qual estava inserido.

O audiovisual é filho, principalmente do teatro, com as brigadas de teatro, com a formação com o Teatro do Oprimido que o Boal fez e aí com o passo seguinte do teatro do oprimido com o teatro brechtiano, teatro épico, tudo isso serviu como uma base teórica e prática para o audiovisual. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina)

Até então, o cinema tinha um lugar restrito dentro dos movimentos e vigorava a proposta de dar acesso a uma produção já existente. No entanto, essa lógica do acesso cumpria a função de difundir e socializar filmes já produzidos, mas não abarcava a produção. Um exemplo concreto desse momento é o Cinema na Terra, um projeto do ano de 2005, responsável por realizar a exibição de filmes nos acampamentos e assentamentos do MST com patrocínio da Petrobrás, através da Lei de Incentivo à Cultura, em que havia tanto a exibição de filmes, como a formação de agentes culturais em assentamentos da reforma agrária. Foram exibidos curtas e longas sobre a história do MST e da luta pela terra, entre eles, Raiz Forte e Caminhando para o Céu. A proposta era proporcionar o acesso à cultura cinematográfica nas comunidades rurais, de forma que a atividade de projeção de filmes servisse como espaço de debate e apropriação estética e de conteúdo dos filmes.<sup>35</sup> Como o surgimento da necessidade e vontade de também produzir, buscou-se novos recursos para uma mudança da natureza do projeto.

---

<sup>34</sup> Sobre o significado e a importância do elemento da mística para o MST, cf. Bogo, Ademar. O vigor da mística. São Paulo: Expressão Popular, 2005.

<sup>35</sup> Foram montadas as equipes do projeto em 12 estados: Ceará, Maranhão, Pernambuco, Bahia, Mato Grosso, Goiás, Distrito Federal, Espírito Santo, São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. As equipes atuaram nos espaços onde estavam sediadas, mas também de forma itinerante, alcançando comunidades distantes pelo país adentro. Conforme o relatório do projeto, o Cinema na Terra atingiu a marca de 75.000 espectadores, sendo que destes a esmagadora maioria nunca tinha frequentado uma sala de cinema. (Projeto Mídia Livre)

Era necessário avançar do Cinema na Terra e criar o Cinema da Terra, construir de forma coletiva nossa própria linguagem audiovisual a partir da formação e dos experimentos de forma e conteúdo dentro dos pontos, superando a dependência de um olhar externo a nossa realidade. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina)

A proposta do Cinema da Terra é vinculada aos Pontos de Cultura da Rede Cultural da Terra<sup>36</sup>, com início em 2006. Esta é uma proposta de exibição, juntamente ligada ao início de um processo de apropriação das ferramentas de produção audiovisual. No entanto, precisamos ter em mente que até a formação oficial da Brigada de Audiovisual e o início da produção em 2007, existiram diversas experiências de registro das lutas, através dos vídeos feitos por colaboradores e apoiadores. Entendemos que, ainda que extremamente valiosas, estas experiências não estavam isentas de inúmeras contradições, como vimos nas palavras do próprio movimento, em um texto apresentado no edital Mídia Livre, de 2010.

Dentro das formações da Rede Cultural da Terra, realizadas no Ponto de Cultura da Escola Nacional Florestan Fernandes e no Pontão de Cultura da Rede Cultural da Terra, encontramos dois tipos de representação recorrentes nos vídeos de produtores externos sobre a realidade do campo: registro de nossas atividades, em narrativa linear e presa ao contexto filmado, e filmes onde predominam as falas das lideranças e dos especialistas, onde o resto dos moradores das comunidades se faz presente como espectador ou objeto.<sup>37</sup>

Uma experiência concreta e marcante nesse sentido foi o vídeo produzido no IV Congresso, que partia de uma proposta de oficina prévia para que as pessoas atuassem na produção do filme. Ainda que considerada de extrema importância, essa é uma prática que carrega em si preceitos divergentes daqueles que hoje, após um processo de maturação, foram construídos. Um exemplo é a edição, que foi restrita a duas pessoas que tinham em si a ideia desse vídeo. Nessa e em outras experiências da mesma natureza, ainda que houvesse uma mínima abertura para a participação e opinião na edição, havia uma distância muito grande entre o pensar e o realizar. Essa distinção é materializada principalmente nas figuras do diretor e do editor, com distanciamento de funções daqueles que acompanhavam a gravação ou cumpriam funções de produção.

---

<sup>36</sup>Pontos de Cultura são projetos financiados pelo Ministério da Cultura do Brasil (MinC), eles são a ação prioritária e o elemento de articulação entre as demais atividades do Programa Cultura Viva. Já os Pontões de Cultura, que são destinados à gestão e apoio aos Pontos de Cultura de uma região.

<sup>37</sup>Prêmio Pontos de Mídia Livre - Programa Cultura Viva.



Segundo relatam os membros da brigada, em se tratando do MST, por exemplo, havia, por parte dos militantes, pouca condição de propor uma forma estética e conseqüentemente, pouca condição de opinar sobre a elaboração dos filmes.

O filme “Raiz Forte”, considerado um dos mais completos documentários feitos pelo MST, é um marco nesse tipo de produção descrito, em que alguns dos militantes do movimento se inseriram nas equipes do filme, em grande maioria, na equipe de produção. Esse é um filme que tem um grande alcance dentro e principalmente fora do movimento por ter, em certa medida, um caráter educativo, entendendo que ele consegue abarcar diferentes formas de luta que caracterizam o MST, em diferentes fases de sua organização, assim como trata de assentamentos de vários estados brasileiros. “Raiz Forte” tem início com a apresentação do processo de recrutamento do movimento e preparação para ocupação. Ele abarca as aspirações de quem se envolve, a aproximação dessas novas pessoas e se desenvolve contando como se dão as ocupações das fazendas e a construção dos acampamentos, onde a vida é dura e o medo da violência dos fazendeiros é uma constante, assim como a violência policial quando são realizados os despejos das ocupações, através do massacre de Eldorado dos Carajás, por exemplo. Em contraponto, o filme trata também da resistência, através do processo de produção nos assentamentos e acampamentos, a vida nos assentamentos já consolidados, assim como a produção em cooperativas, a industrialização de diversos produtos e a riqueza das experiências do trabalho coletivo.

Outra experiência é a realização de filmes por equipes internacionais em que os membros do movimento também compunham a equipe. “Pelos Caminhos da América”, de 2002, é considerado um importantíssimo documentário sobre o MST. Um outra experiência foi feita através de uma ONG, em que vieram jovens suecos com a proposta de montar uma equipe de produção de cinema com o mesmo número de jovens do MST. Segundo a Brigada de Audiovisual, durante os três meses de realização, foi possível observar que os jovens do MST assumiam as funções de aproximação com a comunidade, porém tinham pouca participação na elaboração do roteiro e na relação com os equipamentos e a esfera mais técnica do filme. Nesse sentido, em um momento em que o movimento não tinha condições de produzir por si próprio.

Essas são algumas experiências que, ainda que isoladas, fizeram com que diversos militantes tivessem, ainda que muito superficialmente, algum contato com a

realização audiovisual. Até o momento, havia pouco domínio pelos próprios membros dos elementos fílmicos, e muito menos um acúmulo teórico a respeito, de forma que nas produções dessa natureza, ainda que existisse uma tentativa de construção coletiva por parte dos proponentes, o próprio movimento retratado conseguia interferir muito pouco no processo, mesmo quando existia uma reunião de apresentação da proposta, discussão de elementos da filmagem e a aprovação dos filmes.

Pensando portanto, na realização de filmes pelos próprios movimentos, entendemos que algo inédito foi inaugurado com o filme do V Congresso do MST, realizado em Brasília, em Junho de 2007. A Brigada de Audiovisual da Via Campesina, desde sua proposta inicial, tinha a intenção de criar uma brigada com grande amplitude nos movimentos camponeses. Assim, em âmbito nacional, foi criado um coletivo, desde o Curso de Comunicação e Cultura, com essa demanda e ainda com pouco acúmulo, tanto teórico, quanto prático.

O início da produção efetiva de filmes teve início pela combinação de vários fatores. O primeiro deles, o acúmulo trazido pelas discussões dos cursos como já dito. Na sequência, a demanda concreta da realização de um filme sobre o V Congresso do MST, em que um grupo assumiu essa tarefa e estavam todos envolvidos, desejosos por essa experiência. E ainda, para além do desejo e da demanda, havia, fundamentalmente, a viabilização objetiva dessa produção por projetos do Governo Federal, pelos Pontos de Cultura<sup>38</sup>, como dito anteriormente, em que foi possível ter acesso ao conjunto de condições técnicas que eram inviáveis antes, como computadores, ilhas de edição, câmeras, em 16 estados.

A materialização desse conjunto de fatores foi a realização do Filme “Lutar Sempre!”, sobre o maior congresso de camponeses da América Latina, com 17.500 pessoas. A fala de um dos membros da Brigada traduz bem esse sentido da produção.

A gente foi para o V congresso com a demanda de produzir um vídeo do V Congresso, a nossa perspectiva era de sair com um mero registro

---

<sup>38</sup>Já havia nos estados núcleos orgânicos das brigadas de cultura e, com a chegada dos pontos de cultura, foram transformados, enriquecidos. Nesse sentido, os pontos de cultura não inauguraram as atividades nesses locais, eles vieram para reforçar as atividades que já vinham se desenvolvendo, as atividades continuaram de maneira mais fortalecida e houve a oportunidade de estruturar o que já vinha sendo feito como as brigadas de rádio e teatro.

e fazer do vídeo um vídeo que apresentasse a análise de conjuntura daquele momento. (...) A gente queria pegar a discussão do Congresso e utilizar o audiovisual para aprofundar as discussões, trazer elementos para aprofundar essas discussões, esse era nosso intuito e, além disso, a gente tinha o interesse de fazer audiovisual durante o congresso para exibir nas místicas, tinham duas místicas por dia (...) a nossa ideia era fazer uma espécie de TV, era a TV luta, que era a ideia de produzir material audiovisual para aquele momento. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina)

O “Lutar Sempre!” pode ser considerado um “filme estudo”, onde se buscava fazer e aprender com essa prática, e assim, dar vida a uma linguagem própria da brigada. Desde o início, já era claro o processo de negação do cinema que vinha então se construindo e é fundamental destacar que, diferente de antes, o mais significativo seria transformar os trabalhadores em sujeitos protagonistas dos filmes e não mais espectadores, potencializando sua participação enquanto sujeitos deste processo de auto-expressão. E ainda mais, romper com a divisão de trabalho tradicional que existe no cinema e que, em certa medida, também era presente nas experiências de que tratamos. Segundo os realizadores, “a realidade é que algumas pessoas sabiam editar, outras tinham a prática da entrevista, alguns sabiam fazer cinegrafia e fotografia, e dessa forma foi feito” (Brigada de Audiovisual da Via Campesina).

Para a realização do filme, a equipe chegou uma semana antes em Brasília com essa demanda, a de fazer um filme sobre o V Congresso Nacional do MST e fazer também algumas gravações que seriam exibidas no próprio evento. No entanto, segundo a própria brigada, não havia maturidade suficiente ainda para fazer um planejamento conciso antes das gravações. Nos dias do congresso, haviam 12 pessoas filmando todos os dias, o que resultou em cerca de 60 horas de gravações que se transformaram depois em três meses de edição na ENFF, sendo que uma semana foi destinada a criação do roteiro do filme, que não havia sido feito antes e mais uma semana em que se fez o levantamento de material de arquivo, em um processo que buscou levar o máximo de pessoas que participaram da produção e gravação para a edição, como uma forma de “completar o ciclo”.

A primeira cena do filme, em forma de intertítulo, começa com: “Nós estivemos reunidos”, esse é um momento em que se apresenta com clareza o lugar de onde se fala, é a quebra evidente do que vimos em Viramundo, que trata como “eles” os trabalhadores, um filme que fala do outro. Aqui o que vemos é um momento de afirmação de um movimento que fala de si mesmo e que diz de onde fala. A partir de

então, são mostradas imagens de arquivo com a organização do movimento, como os momentos de marcha, cenas gerais do Congresso como, por exemplo, o local vazio e depois o local cheio, a realização de uma pintura mural. Essa é a apresentação do filme, que se concretiza na fala do Vanderlei (militante do MST de Minas Gerais), que diz claramente qual é a função do V Congresso, o porquê estão ali.

A importância do V Congresso nesse contexto histórico é da necessidade da gente contestar esse modelo que vem sendo implementado, que vem se desenvolvendo na agricultura brasileira e, ao mesmo tempo, apresentar uma alternativa para a sociedade brasileira de um novo tipo, de um novo jeito da organização da estrutura fundiária brasileira.

A partir de então, o filme assume o seu caráter não linear. Ele não parte para o registro do Congresso e muito menos se detém nele. É possível perceber, quando olhado no todo, que é um filme que alcança uma construção estética e narrativa aliada à temática, de tal modo que a forma de tratar sobre os assuntos é representativa sobre eles mesmos. Este filme não se limita ao V Congresso por buscar compreender, enquanto um movimento social, a conjuntura na qual está inserida.

Tinha a negação das referências anteriores e, ao mesmo tempo, esse conflito de como expressar todo esse debate inédito que estava ali nos cursos e tal. (...) Era um conflito que para nós não era e ainda não é bem resolvido. Como criar uma produção estética que possa materializar aquilo que está sendo debatido no coletivo, mas, principalmente, materializar o momento da organização, o que é o caso desse momento histórico do Lutar Sempre! (...) Como a gente pode, nesse momento de descenso de luta de massas, onde a gente está dentro de um projeto democrático popular, do PT, onde a gente está implícito de alguma maneira nesse processo também, e de forma contraditória também, e que a gente possa representar isso dentro do vídeo. Isso era muito mais importante do que fazer o que foi feito no vídeo do IV congresso, que era mostrar o registro, mostrar quem tinha mais bandeira... (...) a gente vai tentar pensar politicamente através da estética. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina)

Essa fala expressa um entendimento já declarado, ou um questionamento constante, que entende que a “uma narrativa que não problematize o tempo histórico se resigna ao atual estado de coisas e contradiz qualquer prática transformadora” (Brigada de Audiovisual da Via Campesina, 2011, p.15). Ou seja, um filme do Congresso não poderia ser apenas um registro daquele momento porque ele é resultado de todo um

acúmulo histórico, está inserido em uma conjuntura política do país. Enfim, nesse processo, o que está em jogo é o próprio caráter do filme. Segundo os militantes que estiveram nesse processo, em entrevista, essa concepção e organização do roteiro foi uma semana tensa, marcada pela dualidade entre fazer algo diferente do que vinha sendo feito mas, também cumprir com algumas responsabilidades como, por exemplo, uma demanda do Movimento, o registro do Congresso, de forma que quem não estava lá precisava saber como foi. E ainda, estavam diante do questionamento de como construir, a partir da negação, um filme diferente na forma, partindo do entendimento de ser esta a verdadeira revolução dos filmes políticos e ainda mais, qual a “cara” do filme, qual o tom, qual a sua intenção, o que ele “deveria” causar nas pessoas? Essas perguntas envolvem questões como não ser somente um vídeo de apologia, para mostrar “somos vencedores”, quando na verdade a conjuntura não era essa e, ao mesmo tempo, não criar, do contrário, um fatalismo com a atual conjuntura e servir de convocação para a luta.

Nessa tentativa de construir algo diferente, a começar pelo roteiro, ao invés de tentar elaborar um caminho cronológico do que foi o Congresso, foi acordado que partiriam da carta do Congresso como norte para a estruturação do filme e ainda, cada um dos blocos que o compõe foi feito por uma equipe. Diante do resultado final, essa talvez seja uma das provas da condição de unidade do grupo, pois para nós é imperceptível essa divisão. Em entrevista, Felipe, pela Brigada de Audiovisual, explica:

Nós vamos tentar com que cada bloco seja a contradição do bloco anterior. Se a gente fala do surgimento do MST, a gente vai falar no outro bloco do surgimento do agronegócio, falando do agronegócio, a gente vai falar do projeto popular, aí a gente vai falar depois do imperialismo, falando do imperialismo a gente vai tentar propor uma saída socialista. Então a ideia era bem influenciada pelos estudos marxistas, era fazer um filme dialético, uma coisa era contraditória da outra. (...) cada uma dessas contradições eram curvas dramáticas no filme. Então a gente tinha um ponto de ascenso “opa tá subindo” e aí depois outro “calma aí”. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina)

O vídeo começa com uma leitura mais conjuntural e se encaminha para o que chamam de “nossa real”, que faz referência à forma como a mídia trata o movimento, ou seja, ignorando a realidade dos movimentos e criando a “sua real”. Nessa primeira sequência do filme, há cenas e falas de latifundiários.

Eles subverteram ou estão tentando subverter a ordem normal das coisas e tentando tomar as nossas áreas. Este é um momento delicado

que nós estamos vivendo e que nós pretendemos reverter. Eles infringem a lei, por isso eles são... tem um governo paralelo, querem criar um governo paralelo, certo, inclusive armado, subvertendo a ordem e implantando um regime terrorista. (Humberto Sá, *Lutar Sempre!*)

A primeira fala é acompanhada de imagens de grandes extensões de terra não produtivas, em preto e branco, com a câmera em travelling. Logo após, é mostrado um momento de repressão policial. Esse é o ponto de ligação entre a luta do MST e o conflito travado contra o latifúndio. Nesse primeiro momento do filme, é apresentado o conflito da reforma agrária, são colocadas as intenções do MST e o conflito, seja através da mídia ou através dos próprios latifundiários. Nesta primeira parte, são postas as questões da realidade no campo, e a próxima sequência é onde, após o intertítulo “MST: Lutar para que todos os latifúndios sejam desapropriados, principalmente as propriedades do capital estrangeiro e dos bancos”, se mostram imagens do Congresso, em que há então uma contraposição declarada as falas dos fazendeiros, anteriormente apresentadas.

Já no Congresso, são feitas entrevistas com pessoas de diversos lugares, que falam de suas regiões e da preocupação com a monocultura em diferentes locais, como a plantação de cana de açúcar e eucalipto. A fala de uma das militantes é significativa e se contrapõe às cenas anteriores, que mostram, primeiro, uma jornalista dizendo ser isenta de opinião pelo lugar que ocupa e logo depois, o telejornal do Distrito Federal (DFTV, da Rede Globo) falando do Congresso e mostrando a marcha, dizendo que atrapalhou o trânsito. A fala de uma mulher que passava pelo local é bastante significativa, em que ela diz: “Bando de Vagabundos que só atrapalham”. Essa fala é fundamental no filme e representa uma quebra, é o seu momento de virada entre apresentar os problemas, como a questão do latifúndio, dos agrotóxicos, a visão da mídia, e se voltar para a “nossa real”, o que é fundamental, além de simbolicamente representar esse domínio pelos meios de produção. Assim, a fala da Cleide é importantíssima:

Que todos de Brasília venham ver o que os sem terra produzem, porque a mídia, igual a nossa marcha hoje, só mostrou sabe o que? Os motoristas apressadinhos reclamando que a marcha estava atrapalhando mas, não mostra o nosso lado, nossa real. (militante do MST, Distrito Federal, *Lutar Sempre!*)

Essa fala representa uma quebra em que o corte nos encaminha para a força do Congresso, mostra sua organização, o teatro, as místicas e é onde se abre espaço para falar um pouco da organização do MST. Com imagens de arquivo, é feita uma retrospectiva a respeito de sua criação, e segundo a própria brigada, essa construção foi uma demanda que surgiu já no momento de finalização da edição. Aqui o filme muda o tom, sai do caráter de denuncia e mostra sua organização “por dentro”, essa é a “nossa real”.

Uma fala fundamental dessa sequência é a de Martina, militante do MST, Paraná, que apresenta questões concretas de organização. Ela representa esse momento marcado pela diferença entre denunciar, falar dramaticamente e apontar caminhos. Segundo ela:

Nós temos trabalhado intensivamente nesse processo de cooperação e de agroindustrialização. Tem muita coisa pra fazer, mas já tem gama grande de produtos que nós trouxemos aqui para o V Congresso. E que o fato de nós termos vindo com esses produtos para o V Congresso anima as famílias, incentiva. É porque a gente, junto com outros companheiros e companheiras do Brasil inteiro, chega à conclusão que de fato caminheis.

Depois dessa fala, há um corte para imagens dos pés caminhando, em marcha, com música lenta. E, nesse momento, o filme cumpre seu papel de mostrar a importância do Congresso, não somente para fora, quanto para dentro, para a troca e possibilidade de construção coletiva de um projeto para a reforma agrária. Ela aponta para o que vem logo em seguida, que é o movimento de demonstrar o MST por dentro, suas diversas frentes de luta, a ciranda, ações dos sem terrinha. Então, a educação, a poesia, e uma fala, mostrando imagens de mística, que consegue representar um pouco da poetização da luta, assim como é mostrada a organização das mulheres.

Um momento muito significativo é o da fala de Elisabeth Teixeira, presente no Congresso.

Eu quero aqui dar um abraço a todos os companheiros e companheiras presentes, desejando felicidade e paz para que reforma agrária seja implantada em nosso país. Para que antes que aconteça de eu morrer, e já estou com 82 anos, eu tenha conhecimento de que foi implantada a reforma agrária em nosso país, o Brasil.

Seu depoimento em plenária é acompanhado de imagens do seu último comício antes do golpe de 1964, que estava presente no filme “Cabra Marcado para Morrer”, lançado no mesmo ano em que nascia o MST e as bases do vídeo popular. Essa fala se torna significativa em dois sentidos: primeiro, o de recuperar uma militante da década de 1960 e, assim, de resgatar a importância das Ligas Camponesas para a formação dos movimentos camponeses. Nesse sentido, Villas Bôas diz que “com efeito, o MST retoma e potencializa o processo radical de apropriação dos meios de produção e forças produtivas existente, em fase embrionária, porém já radical, na época das ligas camponesas” (2011, p. 67). E ainda, é significativa sua participação em “Cabra Marcado para Morrer”, que como já foi dito, é um marco histórico importantíssimo no cinema brasileiro e ainda mais, ele carrega em si, em forma de filme, o intervalo e as contradições da sociedade naquele momento.

Nesse momento do filme, são apresentadas falas de “apoiadores”, como continuidade à fala do movimento, ao afirmar sua vontade de articulação com diversos setores sociais. São entrevistados sindicalistas, assistentes sociais e há uma fala importante que é a da Irmã Delci da CNBB:

A realização deste V Congresso é mais uma oportunidade para agradecermos ao MST, que tem levado adiante a luta pela reforma agrária nesse país, organizando os trabalhadores, formando opinião e consciência na sociedade e fortalecendo a militância. Um testemunho para todas as organizações (*Lutar Sempre!*)

E ainda, o filme se preocupa em mostrar sua amplitude e sua força, quando alcança a internacionalização. Há no filme um trecho de uma fala do Sub Comandante Marcos, do Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN), México, que foi enviada em vídeo e exibida durante o Congresso. Além disso, uma gravação em vídeo de Hugo Chaves que diz sobre o MST que “um grande movimento que está crescendo”. Há também a fala de Juliana Bonassa do MST, que naquele ano era estudante de artes em Cuba e que em uma fala no próprio Congresso diz que a “pequena ilha” tem a nos ensinar, pois, “socializar as conquistas, não é a mesma coisa de dividir o que nos sobra”. E ainda, há uma cena da Leitura da carta de Fidel Castro ao V Congresso que diz: “a solidariedade de Cuba não lhes faltará”.

Essas falas encaminham o filme para as suas alternativas. A partir de imagens de guerra, ouve-se, em coro, “não temos tempo” e, dessa forma, o filme consegue construir, sequência por sequência, imagens que causam comoção, mas sem o propósito de que



essa tenha um fim em si própria. É quando conseguimos perceber a diferença evidente, novamente, de filmes como “Maioria Absoluta” e “Opinião Pública”, pois mostram o indicativo de luta, aponta o socialismo como saída e a luta organizada como caminho, vinculando a luta pela reforma agrária com outras lutas. É onde o filme, mais uma vez, supera sua pauta e se transforma em universal e atemporal, um filme que a princípio diz respeito a um Congresso, a um momento da luta apenas e que podia ficar naquela visão, “o que foi o Congresso”, e foge disso ao deixar evidente a totalidade da luta e o Congresso com uma das forças ativadoras. Termina com uma pergunta, um novo questionamento, e aponta um caminho, aponta a organização. A partir de imagens de lutas em todo mundo, imagens de resistência,

Qual é a estratégia futura? Há quem questione o MST, se o MST também vai ser derrotado com esse ciclo e portanto fará parte desse velho ciclo ou se o MST é um movimento que vai ajudar a dar início a um novo ciclo de luta social que tenha como horizonte a revolução no Brasil.

Foi muito significativo, e essencial para o resultado, o fato de a edição ter se realizado na ENFF. A escola é um local de grande circulação de pessoas, então essa experiência tornou a coletivização da edição bem mais fácil. Na época, estava acontecendo um curso latino-americano de formação política e assim, havia pessoas de muitos países da América Latina e estas foram integradas na edição através da realização de pequenas exposições, de forma que, mesmo quem nunca tinha tido contato com edição, dava opinião e segundo os relatos, essa foi uma experiência riquíssima. Como exemplo, podemos nos deter em uma sequência no filme que mostra uma feira montada no Congresso. Este é um trecho que tinha poucas imagens em vídeo e foi resolvido com fotos e com uma simulação de áudio gravado por essas pessoas que estavam na escola nesse momento final. Outro exemplo é a narração feita pelas crianças, que foi gravada com crianças que estavam na Ciranda Saci Pererê da ENFF. Por esses e outros motivos, para os militantes envolvidos, a experiência do Lutar Sempre!, foi a melhor experiência até hoje de produção, de organização de pensamento e de prática.

Quando chegou a sua edição final, houve uma exibição na Escola Nacional. Segundo a Brigada, em entrevista, houve certa identificação com a proposta, mas rapidamente surgiu uma leitura de que esse vídeo tinha uma estética de vanguarda e não dialogava com questões do movimento e não tinha condições também de passar a mensagem do V Congresso. Foram feitos questionamentos da seguinte natureza: “é um

filme pra universitário, para o público da cidade”; “o vídeo está bom, mas tem que fazer outro para internamente, pra fora está bom”. Para os realizadores, diante dessa reação, foi possível sentir a importância dos estudos anteriores, que deram bases para a elaboração de uma contra-argumentação, de saber do significado de cada escolha estética e política usadas. Um dos maiores argumentos, talvez fosse a produção coletiva e rica de tantos meses, como eles mesmos dizem, “essa não é um filme de um grupinho de iluminados”, esse é um resultado final de um acúmulo coletivo.

E ainda, um filme só completa seu ciclo com a exibição e nesse caso, ganha força se é legitimado quando vai pra a base. A Brigada relata que ouviram: “se eu levar lá pro meu avô que é assentado, ele não vai entender patavinas disso tudo aí”, e só foram convencidos do contrário com a experiência prática, e algumas das próprias pessoas que questionaram deram como retorno: “realmente toca o coletivo”. E a partir das experiências de exibição e retorno da reação das pessoas, puderam perceber que o sentimento dos assentados quando assistiam era um forte sentimento de identidade com a proposta. Como contam, o sentimento comum era: “estou participando de um processo histórico, estou dentro desse processo”, o que é significado de uma identidade com a causa, diferente de uma identificação do indivíduo, em por exemplo, se ver no vídeo.

Muitas são as dificuldades apresentadas pela própria Brigada, mas, ainda que com a falta de experiência com a filmagem, a falta de elaboração de um pré-roteiro, fazendo com que fossem captadas muitas imagens de forma aleatória, e de outras questões, como a formação estética do cinema, para os envolvidos,

O vídeo do V Congresso representou isso: o acúmulo e a prática de uma produção audiovisual e para mostrar pra nós, para dentro do movimento: sim é possível a gente produzir bem, produzir algo de qualidade internamente e ele se legitima quando se leva pra base, claro, e na base a galera realmente comprou. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina)

Entendemos portanto que foi a partir dessa experiência que se consolidou definitivamente a necessidade de construir uma brigada de audiovisual que seguisse com essa tarefa, com a certeza de que havia um caminho a ser trilhado. Primeiramente, era fundamental fortalecer o lugar para o audiovisual dentro dos movimentos. Para a Brigada,

Esse era o ponto inicial: mostrar para a coordenação, a direção, que o audiovisual podia ter um lugar importante na formação e esse foi um movimento interno primeiro. Portanto, qualquer demanda era bem vinda, com o sinal de que o audiovisual estava tendo um espaço sendo demandado.

Nesse sentido, segundo conta a Brigada, era difícil saber o que era urgente e o que não era. Com isso, foi se percebendo que o passo seguinte seria o da formação, ou seja, eles precisavam continuar produzindo, mas precisavam fazer formação audiovisual. Nesse sentido, entre 2005 e 2006, houve uma aproximação com a TV pública da Venezuela, e principalmente com um grupo dentro da TV que formava a Escola de Documentário Latino Americana, a qual se tornou um ponto de referência formativo para a Brigada. Entre 2007 e 2008, há uma importante mudança que é a constituição de um local fixo em São Paulo, que funciona como sede do Pontão de Cultura e, mais do que fisicamente, funciona simbolicamente como um aglutinador de interesses e ações da comunicação. Estão no mesmo lugar o Brasil de Fato, o Pontão de Cultura e o Setor de Comunicação do MST.

Como já dissemos, ao tratar do movimento de vídeo popular, havia nesse momento um processo de rearticulação dos coletivos de produção de vídeo popular. A Brigada se inseriu nesse processo primeiramente através da Companhia do Latão<sup>39</sup>. Nessa reorganização e criação do Coletivo de Vídeo Popular na cidade de São Paulo, aconteceu, por exemplo, um encontro com o Fernando Santoro, de quem já falamos.

Outra produção da Brigada é o filme “Nem um minuto de silêncio”<sup>40</sup>, um documentário que relata o assassinato de Valmir Mota de Oliveira, o Keno, em 21 de outubro de 2007, por seguranças da empresa NF, contratada pela Syngenta. A morte de Keno está inserida em um processo muito maior de criminalização dos movimentos sociais, portanto, há nessa produção uma particularidade que é sua natureza de denúncia contra o agronegócio, representado aqui pelo papel da Syngenta e assim, ser voltado para o diálogo com a sociedade em geral, diferente de filmes que tem um caráter de formação ou mobilização interna ao próprio movimento. O diálogo com a sociedade é de outra natureza, diferente daquele proposto em “Maioria Absoluta” em que há um tom de culpabilização da classe media pela situação dos operários, mas não dá nenhum

---

<sup>39</sup>A Companhia do Latão é um grupo teatral de São Paulo interessado na reflexão crítica sobre a sociedade atual. Seu trabalho inclui espetáculos, atividades pedagógicas, a edição da revista Vintém, bem como uma série de experimentos artísticos (<http://www.companhiadolatao.com.br/html/historia/index.htm>)

<sup>40</sup>Documentário, 23 min, Brasil, 2008

indicativo. Este filme não é uma chamada de solidariedade da classe média, a comoção não vem da pena, deve vir da revolta e do anúncio de que darão seguimento na luta.

Se a opção tivesse sido por uma narrativa dramática, o tema teria outra conotação, provavelmente haveria lugar para dizer o quanto Keno era importante, o sofrimento de sua família, o acompanhamento do caso, etc. Não que esses momentos não existam, porém, bem situado em uma perspectiva crítica, o filme faz outro caminho sem deixar de abarcar toda a circunferência que envolve essa morte. A tentativa inicial é tratar desse como um caso não isolado, uma situação que tem raízes no latifúndio, na monocultura, na relação dessas empresas com o governo e, ainda mais, nesse caso em especial, na postura da mídia. Perpassando a morte de Keno, o filme trata do poder do agronegócio, do poder da mídia e denuncia, dessa forma, a ação e atuação das multinacionais em território brasileiro.

O filme tem início com a cena de um enterro, onde se vê o fechamento do túmulo e em zoom se mostra o nome de Valmir Mota Keno, MST, em silêncio. Essa imagem, assim como aquelas de registro dos momentos de conflito com os militantes do MST não foram feitas pela brigada de audiovisual e sim por um militante, que apenas com a intenção de registrar já filmou diversos momentos importantes da sua região.

Após a cena do velório, abre-se uma ponta preta com voz off e ouvimos depoimentos emocionados sobre o momento de morte, são relatos de uma tragédia, é quando o conflito se apresenta e termina com “foi assim que ele atingiu o Keno”. Essas são falas que serão recuperadas depois no decorrer do filme mas que, até esse momento não tem rosto, não tem imagem, apenas o áudio. Esse tom de denúncia nos aproxima em um primeiro momento de um tom de reportagem, em que há uma grande quantidade de letreiros e informações, assim como um constante diálogo com a mídia através de muitas falas de jornal, muito próximo do que vimos nos filmes relacionados a greve, no final da década de 1970.

O corte seguinte nos leva para uma fala de Arnaldo Bellucci, que é gerente da Syngenta e que diz: “não tem nenhum clima de rivalidade, de briga, nada... vamos fazer tudo na paz.”. E então, aum som agonizante, são mostradas em travelling imagens de campos de soja. Essa é a ligação construída pela narrativa capaz de entrelaçar a morte de Keno com uma análise conjuntural na qual aquele fato está inserido. Buscando construir um caminho narrativo, esse seria o momento destinado aos porquês. Para além da morte do militante mas, dando a ela a centralidade de uma barbárie, o filme se abre para tratar da grandeza dos assuntos que o envolve. São utilizados recursos de intertítulos, com a

marca das empresas e assim como no “Lutar sempre!”, a maioria deles são lidos coletivamente, ou seja, toda a leitura ou narração de voz é feita coletivamente, o que nos faz pensar que essa escolha representa a própria escolha teórica.

A denúncia é a do controle pela produção e comercialização de alimentos no mundo por apenas 15 empresas transnacionais, em que são mostradas imagens da plantação de soja com ferrugem asiática aplicada de forma ilegal no campo de testes da Syngenta Santa Teresa do Oeste – Paraná. Através de colocações como: “estoque de transgênicos na câmara fria do campo de testes da Syngenta”, são apresentados dados do comércio de transgênicos.

Através do acampamento junto da “Conferencia sobre Biossegurança e diversidade ambiental”, a Cop8 mop3, em Curitiba no Paraná, em março de 2006, o MST aparece agora como contraposição ao significado dessa conferência, em que há uma quebra no tom, no som, na apresentação da denúncia, e são mostradas as imagens do acampamento e da ação do movimento, da Via Campesina e de sua Jornada de Luta através do acampamento paralelo. Um leiteiro que diz: “A pressão dos movimentos sociais impede a liberação das sementes estéreis “Terminator” no Brasil.

Assim como em todo filme, o som nesse momento tem uma força muito grande, que acompanha a denúncia. Através dele se faz a separação entre os relatos da morte de Keno e os momentos em que se aprofunda nas causas daquela tragédia. Ainda, nas cenas que contrapõem a conferência e o acampamento, é interessante observar qual a construção que foi feita, o inglês “seco” e inteligível da conferência, em contraposição aos gritos de ordem dos movimentos.

A fala de uma militante do MST é muito significativa nesse momento do filme, em que Célia, do MST do Paraná, que também foi ameaçada de morte diz:

A briga nossa é muito maior porque a gente briga com fantasma. É diferente e vai muito além da gente brigar com fazendeiro bota suja ou com o fazendeiro moderno que a gente conhece hoje. É diferente porque as transnacionais, elas estão aí, tem um nome, um nome fantasma e ninguém sabe quem é.

Essa fala é acompanhada de imagens em sequência de fotos dos gerentes das empresas multinacionais. É uma forma de ilustrar a fala da militante que diz “lutar com fantasmas”. Após o corte dessa cena, é mostrado um mapa dos campos de teste da Syngenta, de uma forma bem didática. E então, se volta novamente ao assunto da

ocupação que levou a morte de Keno. Jonas, do MST do Paraná, relata essa decisão. Segundo ele:

Depois de várias denúncias, quando foi realizada a CopMop em Curitiba, a Via Campesina discutiu que ocuparia a Syngenta aqui em Santa Teresa por ela estar cometendo um crime ambiental muito grande, né? Que é plantando soja transgênica na área de amortecimento do parque nacional.

A advogada Gisele, representante da Terra de Direitos tem falas pontuais no filme que cumpre uma função de costurar, a partir de uma fala mais técnica, as questões fundamentais que envolvem o filme. Ela diz: “o Ibama aplicou multa à Syngenta de 1 milhão de reais e os camponeses começaram a plantar na área para tentar recuperar os danos” e logo em seguida, os próprios militantes vão contando sobre a ocupação. A partir de um relato coletivo, os próprios militantes contam que ficaram na área da multinacional, foram despejados, e então foram para a BR e sofreram ameaças da sociedade rural e da Syngenta. O que é retomado por uma notícia de jornal: “Paraná declara área de utilidade pública – Local deve ser transformado em uma área de pesquisa de agroecologia”.

Como dito, os advogados tem um papel importante nessas falas, por ser o relato e a denúncia de um crime, seja ele contra a natureza ou através da morte de Keno. É possível perceber que, condizente com o projeto da Brigada de Audiovisual, essas falas não são a representação da verdade. É facilmente identificável no filme que elas completam as falas dos militantes, elas dão informações importantes no âmbito jurídico, que é o que lhes compete, mas sem fazer dessa fala uma contraposição àquela dos militantes, muito menos como sinal de superioridade, o que acontece, por exemplo, em “Viramundo”.

Também através da advogada é relatado um caso de conflito, anterior àquele que levou a morte. Ela conta sobre a realização da Jornada de Educação em Cascavel, em que acontece uma marcha simbólica até a Syngenta com estudantes e professores. Na ocasião, o ônibus foi parado, houve ataque, cavalos e novamente são apresentadas notícias de jornal a respeito desse conflito. Ela diz que o “BO relata que líder do MST estava marcado para morrer”. A advogada conta, oficialmente, como se deu esse conflito e, nesse episódio, Keno, que foi morto, é mostrado agredido.

No filme são usados recursos como uma legenda e uma seta para tornar mais clara essa denúncia. Essa é uma sequência simbólica por dois motivos: pelo diálogo com a mídia e pela narração acompanhada das imagens. São imagens marcadas pela urgência

em registrar aquele ataque, sem preocupação estética, sem pensar em aspectos técnicos de filmagem. É um momento em que a câmera vira uma extensão do olho e percebemos que o significado é o de “filmar para não perder”. Podemos pensar, portanto, que nesse e em outros momentos do filme, temos gravações que tornam evidente que o filme não existia na cabeça de quem o fez antes de existir na realidade em si, ou seja, a ideia é posterior ao acesso ao material já gravado.

Além disso, nós podemos ver constantemente um diálogo com a mídia, na tentativa de desconstruir a imagem criada do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra, assim como de um processo constante de criminalização das suas lutas. Nesse ponto, há sérias questões envolvidas como a fala de Alessandro Meneguel, presidente da Sociedade Rural do Oeste, afirma que a criação do MPR seria para arrecadar fundos para contratar seguranças armados.

Através de um roteiro não linear, o filme se movimenta entre a resolução de ocupar, imagens do tiroteio, resgate de imagens de antes do tiroteio, juntamente com o relato do momento de ocupação. O corte seguinte é para imagens da guarita da fazenda ocupada completamente destruída e um relato em primeiríssimo plano, de quem estava presente lá.

A gente viveu um momento muito difícil lá dentro, uma coisa que a gente nem para o pior inimigo deseja porque você estudar o tiroteio e eles falando: Mata! Mata! E você sem poder reagir, nem nada - 21 de outubro de 2007.

Consideramos de extrema importância que tenham imagens reais dos momentos mais significativos desse confronto, com o registro do carro com os seguranças armados. Uma fala coletiva diz que a polícia e imprensa não chegaram. Vimos então, em carros parados, há 200 metros da ocupação, o encontro entre seguranças da empresa NF, gerentes da Syngenta e policiais. Assim como aquelas já apresentadas, essas são imagens de um militante, recuperadas posteriormente pela brigada de audiovisual.

Com outra proposta de realização, “Sem Terrinha em Movimento”, é considerado pela Brigada de Audiovisual o filme mais “profissional” realizado, com uma divisão de tarefas e aproveitamento de atividades que já estavam sendo realizadas por outros setores do MST. Esse é um filme para o movimento, mas, talvez fundamentalmente para a sociedade em geral, como forma de mostrar o lugar que as crianças ocupam. O filme sobre os sem terrinhas não é um filme para as crianças, é um

filme sobre as crianças do movimento. No entanto, ele não as exclui, é acessível a elas e pode ter um alcance grande em se tratando de crianças maiores, por conter dados, análises mais amplas da sociedade e do movimento.

O filme mantém uma poesia infantil, através dos desenhos feitos pelas crianças que são animados, as músicas do filme, a fonte dos intertítulos. Há algo de visivelmente pedagógico nos filmes, esse em especial, usando de recurso de pergunta e resposta em algum momento. Os desenhos das crianças cumprem um papel muito importante, primeiro pela sua simbologia, por ter sido feito por elas, segundo por ser um recurso que facilita a apreensão e ainda, os desenhos contam uma história que perpassa todo filme, a relação da criança com a amiga da escola, pelo fato de morar em um assentamento, a relação com a terra, através da ilustração das poesias deles mesmos, as questões do movimento, de como funciona um assentamento, a desconstrução de uma visão da mídia por uma amiga da escola. E se formos mais profundamente, no campo pedagógico, os desenhos são anteriores ao filme, então eles foram aproveitados, não foram feitos para ilustrar a ideia. Eles são reflexo da realidade daquelas crianças, elas desenharam o que elas vivem, eles são a cara da realidade deles.

O filme se inicia com crianças brincando e correndo. É um primeiro momento que temos uma aproximação com o universo infantil, o que seria comum dessa faixa etária. E uma voz diz: “ser criança nem sempre é brincadeira”. O corte é para uma sequência em que trata de outra forma de vida infantil como forma de denúncia, são mostradas imagens de crianças trabalhando, em trabalhos de extrema precarização, trabalhando no sinal de uma possível cidade grande, são mostradas mãos sujas, rostos completamente diferentes dos de antes e a música acompanha a dramaticidade, é claramente um tom de denúncia e são incorporados dados como “860 mil crianças trabalhos prejudiciais”. Uma criança/adolescente diz: “O meu sonho é sonhar coisa boa. Sonho muitas coisas boas e não acontece o que eu sonho, acontece pelo contrário.”

Desde já, podemos perceber qual o movimento do filme, que se inicia com uma situação “normal” ou “esperada” para o desenvolvimento de criança, trata do universo infantil. Após esse primeiro momento, vem a denúncia, mostrando que há muitas crianças que não vivem assim, que trabalham, que deixam de ser criança, etc. A próxima sequência trata do surgimento do MST, contando em poucas frases esse fato, com imagens de ocupação, acampamentos. E, após isso, o intertítulo é: “mas o que isso tem a ver com o direito das crianças?”. O filme, ao fazer essa opção, mostra mais uma vez a opção da Brigada por fazer filmes contendo, junto ao assunto trabalhado, uma análise de



conjuntura da realidade como um todo. Assim, ao falar dos sem-terrinhos, eles falam na criança no movimento, no movimento de modo geral e indicam a organização como forma de superar a pobreza em que vivem as crianças apresentadas no início do filme. É a realidade e a construção de outra dimensão dela através da organização política.

Durante o filme, há entrevistas com crianças que moram em assentamentos, em que se percebe uma clareza sem igual do seu lugar, do conflito e também da felicidade e desejo de continuar ali. “É uma luta muito boa aqui, dos sem terra e dos sem terrinho, que os sem terrinhos somos nós pequenos, né? Que vivem na luta com os nossos pais, nossas irmãs. Nós temos muitos amigos aqui, não é Mateus?”

O próximo momento do filme é “vida no acampamento”, em que são mostradas cenas das crianças estudando, se alimentando, plantando, crianças aprendendo a lidar com a terra, andando de bicicleta, felizes naquele espaço. Novamente, com o recurso da locução, os locutores falam da relação da criança nos espaços de luta, com falas como: “para o MST a militância política forma e educa”, a narração é recurso comum, eles vão costurando e dizendo sobre os posicionamentos. Há sempre muito a ser dito e pontos a serem esclarecidos. Como, em um dado momento, é dito:

A luta pela terra e pela igualdade social é a luta por justiça, é a luta por direitos iguais. É a mesma luta para garantir os direitos das crianças, o direito a tudo o que é preciso para nascer, crescer e viver bem. Dos serviços públicos de qualidade a moradia adequada, da alimentação necessária, a educação libertaria.

É assim que a próxima sequência mostra as formas de organização das crianças dentro do movimento, fazendo da luta uma parte integral da vida delas. São incorporadas cenas do Encontro dos Sem Terrinho, cenas das crianças no V Congresso e nas atividades destinadas a elas, como as plenárias e os momentos de marcha na rua. Nesse espaço, nos deparamos com a fala de outra criança, também muito clara e segura. A fala dela mostra sua formação política, ainda que criança.

Porque aqui é animado, também comemora a semana da criança, a gente brinca, conversa na plenária, discute as coisas, os problemas e o que tem que ser feito. Eu gosto de morar aqui, porque aqui a gente vai para a represa sábado e domingo, a gente planta nosso alimento, a gente brinca, brinca com os vizinhos, é muito legal aqui porque aqui eu sou feliz, já faz um bom tempo que eu estou aqui e eu gosto de viver aqui.

O filme tem segmento tratando da educação no MST, da organicidade da Ciranda Infantil e novamente são apresentados dados com os da Escola Itinerante, que em sete estados são reconhecidas como escolas estaduais. Então há uma sequência de falas feitas por crianças, mas não pensadas por elas. São questões e bandeiras de luta do movimento como um todo, lidas por elas, entoadas por “nós crianças”.

O que se entende é que há um mote de entrevistas a respeito do que falta e há outra fala muito significativa de uma adolescente nesse momento: “Falta escola de segundo grau porque eu não quero sair do meu assentamento para ir para a cidade. Eu não quero sair de lá, eu gosto de lá, então eu quero morar lá”. E logo adiante: “Assim, pra mim mesma, ser Sem Terrinha é ser assim uma pessoa, um lutador. Então pra mim, eu acho que ser sem terrinha é correr atrás dos seus sonhos, correr atrás do que você quer, correr atrás do seu futuro.” O filme termina com duas crianças tocando o hino do MST na flauta. Ele é um documentário, assim com aquele sobre a escola nacional, que é um momento de sistematização e apresentação da organicidade do próprio movimento.

Há ainda, outros filmes importantes, que aqui não nos propusemos a estudar, mas que é válido destacar. São filmes feitos com o apoio da Brigada da Via Campesina. “O Canto de Acauã” é um filme do Movimentos dos atingidos por Barragens, que mostra e discute as consequências sociais e ambientais para as comunidades atingidas pela construção da Barragem de Acauã, na Paraíba. “O preço da luz é um roubo”, é vídeo idealizado pela Assembleia Popular - Mutirão por um Novo Brasil, para a campanha "O Preço da Luz é um Roubo!", em luta por um novo modelo energético para o país. Outro destaque necessário é para o filme “Café”, que é um filme que foi feito para a TV, para o programa Ponto Brasil, do Canal Brasil, sendo a primeira experiência de ficção, como um reflexo da parceria possível entre o teatro, principalmente do MST. Esse filme mostra uma belíssima produção coletiva, um processo de estudo coletivo, a interpretação, criação de roteiro, gravação, trilha sonora.

### **3.3 - Movimentos Sociais, vídeo popular e lutas sociais: perspectivas e potencialidades desta relação**

Ao nos desafiar a compreender de que forma a arte pode ser parte da construção de um novo projeto de sociedade, na medida em que tem força potencial para desvendar as contradições presentes nesta em que vivemos, partimos para as questões lançadas na proposta desse estudo. De forma ampla, através de todas as perguntas que nos fizemos, está o questionamento da importância dessa produção audiovisual para a construção de uma perspectiva nacional-popular na cultura brasileira e no processo de formação política como um todo dos movimentos sociais, visto que o coletivo de vídeo popular aqui estudado está situado no interior de um processo amplo de luta camponesa, através da Via Campesina, com objetivos claros de transformação da sociedade.

A primeira ruptura que visualizamos no interior dessas produções é, sem dúvida, a construção de uma nova imagem e de uma outra visão dos movimentos sociais e suas lutas, construída a partir do acesso aos meios de produção. Entendemos que essa apropriação se situa na luta pelos meios de produção de bens simbólicos da sociedade. Este é, portanto, nos termos gramscianos, parte de um processo de disputa por hegemonia, na medida em que, compreendendo a arte como campo de batalha, um campo em disputa, as classes populares, através dos intelectuais organicamente vinculados a elas, se apropriam desses espaços de manifestação cultural com a intenção de contar sua própria visão, marcada por uma história de dominação e de alienação, o que há muito é contado apenas pela perspectiva dominante.

Essa opção é devida a nossa convicção de que os trabalhadores organizados na luta são os únicos que tem o direito de contar sua própria experiência, não por um jogo de espelhos no qual se contempla a própria imagem conhecida, mas sim problematizando e questionando a realidade que os cerca, para conhecê-la e, principalmente, para transformá-la. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina, 2011, p. 19)

Na sociedade capitalista atual, deparamo-nos com uma hegemonia da indústria cultural extremamente fortalecida, que se mantém totalmente distante da realidade do povo brasileiro ou que, encoberta, parece tratá-la com justiça, quando, na verdade, só fortalece uma perspectiva bastante conservadora, tratando das contradições da sociedade em sua aparência. Rafael Vilas Boas (2010) nos ajuda a compreender esse questionamento ao escrever sobre a forma de representação do povo brasileiro nesses filmes. Citando Paulo Emílio, ele nos lembra de nossa “incapacidade criativa em copiar os modelos cosmopolitas do mundo do cinema”. Essa forma de representação tem uma relação direta com o entendimento da perspectiva nacional-popular, em que, segundo o autor, o Brasil hoje passa por uma situação bem distinta daquela que durante anos esteve presente. Na suas palavras:

Não há mais precariedade à vista, seja ela proposital ou não. Do ponto de vista técnico, os filmes não deixam nada a dever à técnica da indústria norte-americana, que galvanizou a sensibilidade de décadas de espectadores brasileiros, ao ponto de qualquer proposta não convergente com a líder de mercado ser considerada estranha. (...) Não custa lembrar que a geração quarentona de cineastas brasileiros cresceu sob a vigência da influência política e cultural estadunidense e pôde assimilar os esforços do regime militar e das grandes empresas de TV de erigir uma imagem midiática de país em ascenso que não condiz com o país real, como constatou Maria Rita Kehl. Não à toa, a estética da forma publicitária hoje é predominante no cinema nacional. (Revista Vídeo Popular, 02/2010, p. 21)

Ele trata de filmes, como podemos ver, que se apresentam como a realidade ou uma forma legítima de conhecimento das contradições que perpassam a realidade do país, filmes como *Cidade de Deus*<sup>41</sup>, *O Homem que copiava*<sup>42</sup>, *Tropa de Elite*<sup>43</sup>, dentre outros. No entanto, Villas Boas, levanta um questionamento de que, para essa vertente do cinema brasileiro, quanto mais competência para a imitação técnica do modelo estrangeiro, menos capazes os filmes se tornam de apreender a especificidade da

---

<sup>41</sup>Fernando Meirelles, *Ficção*, 130 min, Brasil, 2002.

<sup>42</sup>Jorge Furtado, *Ficção*, 123 min, Brasil, 2003.

<sup>43</sup>José Padilha, *Ficção*, 118 min, Brasil, 2007.

experiência brasileira.

Em geral, esse filmes legitimam determinadas leituras da realidade já dadas no senso comum e escamoteiam problemas que, se formalizados, poderiam dar a ver outras dimensões do real. São filmes que satisfazem estética e politicamente aqueles que procuram confirmar pontos de vista pré-concebidos sobre a questão da desigualdade sócio-racial, da violência, do narcotráfico e da criminalidade. (Idem, p.21)

Esses são filmes em que a realidade retratada, com a intenção de ser fielmente retratada, é feita por um “terceiro”, por um alguém, no caso um diretor que se apropria desta realidade, mas não faz parte dela. E não somente por isso, por não ter uma perspectiva crítica, pode fazer com que a sua possível “denúncia” se transforme em mera repetição de análises aparentes da realidade em que se vive. O texto “Falar de mim é fácil, difícil é ser eu!”, por Felipe Canova, Sílvia Alvarez e Thalles Gomes, representa uma fala possível de quem se vê na tela de cinema em um filme como *Linha de Passe*, de Walter Sales.

*Linha de Passe* fala do outro, a partir da visão privilegiada de quem está por cima. O outro vira objeto e sua vida uma tese de estudo. Assim, é possível estudar detalhadamente o cotidiano do objeto de estudo, consultar mestrados e doutorados sobre o tema, fazer pesquisas de campo. Dá até para recrutar entre os objetos de estudo atores ou assistentes e deixá-los livres para improvisações e sugestões. Tudo isso para que o realizador esteja municiado de toda a informação que achar necessária para construir a obra de arte, o seu filme, com a maior verossimilhança possível. Uma obra de arte que busque a representação da pobreza de forma extremamente realista. (Revista Vídeo Popular, 02/2010, p. 07)

Segundo os autores acima, que são parte da Brigada de Audiovisual da Via Campesina, por mais que a intenção do realizador em retratar fielmente a pobreza e a violência em que vivem os trabalhadores brasileiros seja honesta, o filme começa como termina, sem pretensão de construir respostas. Para eles, “não está contextualizado no filme, por exemplo, como surgem as contradições, as relações de classe para além da história de cada personagem e muito menos as perspectivas de superação dessa realidade tão bem representada”. E ainda,

*Linha de Passe* é, em sua essência, a visão do burguês sobre o trabalhador. Lúdica ou realista, paternalista ou naturalista, é a visão do outro. Para o trabalhador, e aí vem outro limite, ver seus problemas e

dificuldades retratadas fielmente numa tela de cinema é inútil, pois não passa de um jogo de espelho em que se vê a própria imagem refletida. Após a hora e meia de pobreza realista em imagens em movimento, os problemas, as dificuldades, a violência continuarão lá, esperando o trabalhador em sua casa. (Idem, p.07)

No entanto, quando pensamos na produção do vídeo popular de forma ampla e mais especificamente na produção da Brigada de Audiovisual, estamos lidando com filmes que, em grande parte, tratam da mesma realidade em que são produzidos. Isso nos remete a um significado não apenas espacial, mas de sentido. Essa mudança é extremamente significativa, principalmente se pensarmos a relação que tentamos construir entre os cineastas e os intelectuais com a classe trabalhadora. Estamos de frente a um processo relativamente novo, em que os trabalhadores podem se apropriar da linguagem cinematográfica para refletir e questionar sobre sua própria realidade, em que passam da condição de objetos para sujeitos.

Nesse sentido, o audiovisual pode ser uma ferramenta de construção de uma perspectiva crítica e nos colocamos na busca pelo significado dessa perspectiva para os filmes em questão e também na mudança gerada por essa produção. Ora, se pensarmos na apropriação dos meios, alcançamos um significado muito forte em “retratar a si próprio”, na medida em que é possível através da construção dos filmes, pensar sua própria realidade. Júlio Garcia Espinosa (2011) faz uma construção detalhada do que chama de “Cinema Imperfeito” e lança algumas questões fundamentais que consideramos válido recorrer aqui. Ele diz que a arte popular é aquela que é feita sempre pela parte mais inculta da sociedade. No entanto, este setor inculto conseguiu conservar para a arte características profundamente cultas. Nesse sentido, para o autor, uma delas é que os criadores são, ao mesmo tempo, os espectadores e vice-versa, considerando que não existe entre os que produzem e os que recebem, uma linha tão marcadamente definida. Considerando que arte culta se desenvolve como realização pessoal, para o autor, “a escolha essencial da arte popular é que ela é realizada como uma atividade dentro da vida, que o homem não deve realizar-se como artista senão plenamente, que o artista não deve realizar-se como artista senão como homem”. (Espinosa, 2011, p. 195)

Sobre o campo, temos obras importantíssimas como o já dito “Deus e o Diabo na Terra do Sol”; “Vidas Secas”; “O Sonho de Rose”; “Narradores de Javé”, “Canudos”, entre outros. Portanto, é preciso deixar claro que não se trata de uma negação do cinema “tradicional”, mas consideramos a apropriação dos meios de produção simbólica como um novo e fundamental elemento, que veio nesse processo como uma possibilidade

concreta de inverter essa relação entre sujeito e objeto no cinema. No fundo, trata-se do direito de contar sua própria história, é quando se torna possível, histórica e tecnologicamente, a tentativa de construção de um olhar “de dentro”.

Aproximar o povo da produção de filmes, dar uma câmera na mão e desmistificar este processo de produção levando a uma compreensão de que a mídia é uma versão dos fatos e que podemos e temos o direito de produzir a nossa versão dos fatos e que podemos e temos o direito de produzir a nossa versão da história (Revista Vídeo Popular, 07/2010, p.12)

Deparamo-nos com questões que envolvem essa apropriação que é o como é retratar a si próprio, como a classe trabalhadora, organizada em movimentos. Ela expressa ou representa uma linguagem que é do movimento como um todo, mas antes de chegar nesse ponto, há algo sobre essa experiência, em geral, que precisa ser dito.

Entendemos que toda essa conjuntura atual é perpassada pela mudança de uma perspectiva sociológica para uma perspectiva "de dentro", que marca essa transição 1960-1970-1980. Assim, ela diz respeito à questão da representatividade, ou seja, quem tem o domínio da representação e quem deixa de ter. Trata-se de um estudo sobre vídeos populares e que intimamente diz respeito também aos intelectuais e a postura que historicamente tomaram. Até onde conseguimos compreender, diferente de antes, nessas experiências atuais e fundamentalmente da Brigada estudada, os intelectuais estão juntos. Por isso, foi importante compreender a produção anterior, para analisar o significado desta. Nos momentos grevistas da década de 1970, conseguimos visualizar como os intelectuais cineastas filmavam o operário e quem eram essas pessoas. Portanto, enfatizamos, estamos diante da quebra do modelo sociológico. E ainda mais, essa quebra traz novos elementos para análise. Diferente das décadas de 1960 e 1970, em que, como vimos, estávamos diante de novos tempos de produção audiovisual no campo popular e buscamos desenvolver aqui o que é possível perceber a respeito do significado do sujeito produtor coincidir com seu próprio objeto, ou seja, tratar de sua própria realidade.

Em uma entrevista da Brigada da Via Campesina com José Carlos Avelar<sup>44</sup>, são tratadas algumas questões importantes para situarmos nesse momento. Ao ser

---

<sup>44</sup> **José Carlos Avellar** trabalhou por mais de vinte anos como crítico de cinema do [Jornal do Brasil](#). Atualmente é integrante do conselho editorial da revista *Cinemas* e da publicação virtual *El ojo que piensa*, da Universidade de [Guadalajara \(México\)](#). É consultor dos festivais internacionais de cinema de [Berlim](#) (desde 1980), de [San Sebastián](#) (desde 1993) e de [Montreal](#) (desde 1995). Desde 2006, é também curador (com [Sérgio Sanz](#)) do [Festival de Gramado](#). Foi Diretor Cultural da Embrafilme (1985 - 1987); Vice diretor da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1969 e 1985) e diretor desta mesma instituição (1991 - 1992); Vice presidente da Fipresci, Associação Internacional de Críticos de Cinema (1986 - 1995) e Diretor Presidente da Riofilme (1994 - 2000). É autor

questionado sobre o audiovisual como instrumento de transformação social, ele é muito claro ao responder que em si não é um instrumento, mas que deve ser um deles quando se pretende tratar da transformação da sociedade. Este é um entendimento que pode ser visualizado também em outros meios, é pensar na capacidade de penetração do cinema e da televisão, acreditando que, dizendo através desse meio, seria capaz de alcançar muitas pessoas.

Não necessariamente. Isso vai depender sempre de como nós utilizemos esses meios e de como nós utilizemos os recursos expressivos do cinema e da televisão para veicular algumas informações - e para veiculá-las de modo a que o expectador apreenda, ao receber o conhecimento, mecanismos não só para receber a informação, mas para pensar a sociedade. (Avelar, Revista Vídeo Popular)

O pensamento é que um filme não muda uma sociedade, mas, em contraposição, não há como mudar uma sociedade sem a apropriação de todos os meios de produção disponíveis, inclusive aqueles situados no universo da produção audiovisual.

Não são poucos os que equivocadamente colocam a produção audiovisual num patamar quase que sagrado, identificando nela o antídoto perfeito e suficiente para todos os males que atingem a sociedade. Acreditam que o simples ato de produzir um filme sobre, por exemplo, a exploração dos trabalhadores na fábrica ou dos cortadores de cana nos canaviais seja suficiente para levar a verdade dos fatos a toda sociedade que, consciente de tamanha crueldade, se sensibilizará e a acabará com tamanha injustiça. Ou, numa perspectiva ainda mais transformadora, um vídeo de agitação e propaganda que conclame toda a classe trabalhadora para organizar-se e tomar poder será suficiente para iniciar um processo revolucionário. (Brigada de Audiovisual da Via Campesina, 2011, p.)

Já dentro do Vídeo Popular, identificamos mudanças significativas para os dias atuais. Na década de 1980, os movimentos organizados, os sindicatos, os órgãos públicos e muitos militantes isolados compravam câmaras de vídeo e passavam a registrar infindáveis horas de assembleias, reuniões, congressos, palestras, inaugurações e eventos sociais e culturais, sem qualquer critério ou reflexão mais profunda. Como já

---

de seis livros, entre eles: “**O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil**”(Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2007); “**A ponte clandestina - teorias de cinema na América Latina**” (Editora 34 e Edusp, São Paulo, 1996) e “**Deus e o diabo na terra do sol**” (Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1995).



foi dito pela Brigada, a tentativa agora, na maioria dos casos e especificamente no coletivo estudado, é a quebra do “mero registro”, “vídeo de casamento” das lutas, em que a intencionalidade é alterada. Como já foi colocado anteriormente, há uma questão que perpassa essa construção estética e narrativa pela Brigada de Audiovisual, que é a tentativa de entendimento da relevância, enquanto relação entre forma e conteúdo, de um filme cuja intenção era o mero registro de uma luta.

Os nossos artistas populares ao exporem sua genialidade e talento em seus vídeos produzem novas perspectivas sobre problemas de nossa sociedade, mudando o foco. Não se faz somente uma simples oposição ao olhar da chamada elite, como se agora fosse apresentado o olhar do coitado, a história dos vencidos. O que temos diante de nossos olhos são realidades vividas, de lutas travadas, de vitórias e derrotas e a profundidade dos sentimentos humanos, fugindo à forma rasa que durante anos Hollywood e a mídia televisiva nos ensinou a sentir. (William de Oliveira Araújo, Revista Vídeo Popular, 07/2010, p.05)

Ao analisar essa experiência concreta através dos filmes, fomos identificando os elementos já buscados e reconhecendo outros no caminho. Partindo do significado dessa produção, como estamos tratando até aqui, e seguindo pelo processo de realização, a estética desenvolvida, as questões próprias que envolvem esse campo, desde a maneira de filmar, a forma do filme, entre outros, foi possível perceber que esse cinema tem características bem próprias, seja a linguagem ou a forma de produção. Muitos deles são ligados ao imediato, o tempo de maturação deles é curto. Segundo a brigada estudada, os filmes são “gatilhos”, e assim como nos filmes da década de 1980, há, nos filmes dos movimentos sociais, uma produção ainda muito regida pela necessidade e pela urgência dos fatos, em que é preciso “responder” as demandas da própria organização, o que garante parte do caráter dos filmes, desde o início das produções.

Uma questão já dita e de extrema significação é a forma como se dá, no interior destas produções, o tratamento das expressões da questão social. Como bem lembra Henrique Luiz Pereira de Oliveira, na década de 1980 e nas produções anteriores, o cinema ainda era pouco povoado pela imagens de miséria, pessoas vivendo no lixo, enfim, elas ainda não haviam tomado a mídia e, de certa forma, se banalizado. Elas cumpriam nesse momento um papel de choque e, quando bem elaborado, de denúncia, no máximo. Hoje, o que podemos ver nos vídeos da Via Campesina é a busca de um fôlego enorme para a luta, é a convocação da mobilização política e não somente a apresentação de uma realidade desigual, como podemos retomar por exemplo, em Viramundo ou em Maioria Absoluta.

Baseado nos próprios princípios da Brigada para a realização desses filmes, consideramos que eles tem um caráter de “força de ativação”. Este, portanto, é um debate que diz respeito a arte como reflexo, no sentido de que contem nelas as aspirações artísticas e políticas mas, também tem uma potência de mediação. Podemos recorrer ao “Nem um Minuto de Silêncio”, que tem em si um caráter de denúncia e pensar, a partir da natureza e da perspectiva que estamos analisando, esse elemento. Alea, em resposta a questão de fazer ou não um cinema de denúncia diz:

Não, se a denúncia está dirigida aos outros, se a denúncia está concebida para que se compadeçam conosco e tomem consciência os que não lutam. Sim, se a denuncia serve como informação, como testemunho, como uma arma a mais de combate para os que lutam. (2011, p.275)

E ainda questiona: “denunciar o imperialismo para dizer mais uma vez que ele é mal? Para quê se os que lutam já lutam principalmente contra o imperialismo?” (2011). Evandro Santos faz um esclarecimento fundamental: assim como tratamos, na conjuntura da década de 1980, o vídeo é fundamentalmente apropriado pelos movimentos sociais como um instrumento de luta, e é dessa conjuntura de abertura democrática que trata Santoro. “Hoje, com a ampliação do suporte, o Vídeo Popular não se restringe apenas a esta atuação engajada, apesar de ainda termos uma grande afinidade com esta atuação” (Revista Vídeo Popular, 02/2010, p.12). E ainda hoje, há aqueles que têm como principal objetivo o engajamento com as lutas populares.

Ainda segundo o mesmo autor: “Este é um dado que faz parte do vídeo popular, pois é uma arte política e enquanto arte política participa da tarefa proposta por Deleuze: ‘não dirigir-se a um novo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo’”. (Revista Vídeo Popular, 02/2010, p.12). Ou seja, é uma indignação diferente, em que se busca encaminhar para a ação. No entanto, há de se considerar que para Alea:

Como prática revolucionária este cinema é eficaz, dentro dos estreitos limites que opera. Mas não pode chegar às grandes massas, não só por obstáculos de origem política que encontra no aparelho de distribuição e exibição, mas também por razões de sua própria realização. As massas continuam preferindo os produtos mais bem acabados que lhes são oferecidos pela grande indústria do espetáculo. (1983, p.30)

Nosso diálogo talvez tenha que ser perpassado por duas questões. Uma delas é o alcance amplo na sociedade, que envolve disputa de hegemonia com a mídia, indústria

cultural, outra coisa é o alcance desses filmes para a luta dos movimentos sociais, seja como denúncia para a sociedade (onde consiga chegar) ou como processo de formação política (e cultural). A análise de Carvalho é a de que

Quando apontada por teóricos externos à temática da comunicação popular, a experiência do vídeo popular vai ser, na maior parte das vezes, ignorada, pelo aspecto primário dos produtos em termos técnicos-narrativos onde, em geral, “poucos conseguem avançar além do simples registro dos movimentos populares” (Carvalho, 1995, p. 17).

Como práticas “iniciais”, talvez seja necessário essa apresentação de dados, essa necessidade de tratar da “sua real”. Para o MST, por exemplo, há uma urgência em se afirmar suas lutas como movimento social, através de sua amplitude, em contraposição ao que é mostrado pela mídia. O filme se transforma em um canal de verdade do movimento que, pela primeira vez, tem as condições objetivas para se retratar. Não demos conta, e também não era nosso objetivo, compreender o vínculo e o lugar que tem esses filmes para a base dos movimentos que compõem a Via Campesina, assim como sua relação com as demais produções de vídeo popular, mas podemos levantar a hipótese de que este exercício de auto-construção histórica, tão próprio de elaborações que se colocam no interior de uma perspectiva nacional-popular, alcança a base dos movimentos.

Segundo o autor, outra tendência de abordagem é, por parte dos seus adeptos, a supervalorização da experiência, que viria por suplantar qualquer tentativa de questionamento mais aprofundado, em torno da metodologia de trabalho e do conteúdo das produções, como se a mera vinculação aos movimentos garantisse, por si só, a representatividade da proposta de trabalho do movimento de vídeo popular.

Em sua vinculação aos movimentos, a participação dos atores sociais no processo comunicacional se consolidaria como a palavra de ordem sobre a qual se fundamentaria a proposta de comunicação popular, base para o projeto de vídeo popular, atingindo o ápice na forma do vídeo-processo (Carvalho, 1995, p. 17)

Para a Brigada, o processo tem grande importância e é valorizado, principalmente por reconhecer nele uma experiência de produção coletiva que é um dos preceitos da Brigada. Para ela, é evidente que a lógica autoral de produção deve ser

substituída pelo caráter coletivo. O coletivo diz respeito à forma de se organizar para produzir. Diferente da literatura, o audiovisual é uma arte quase que eminentemente coletiva. No entanto, é preciso ponderar com rigor essa perspectiva, por dois motivos: por entender que a produção artística tem uma dimensão individual e também e que não é uma criação artística se não é uma expressão de indivíduos. Portanto, pensamos em indivíduos que enriquecem a produção coletiva. Esse é um ponto fundamental nesse tipo de cinema e produção de que tratamos, pois há uma quebra da figura do autor, do diretor cineasta e isso é muito significativo. É significativo pelo acesso a produção e fundamentalmente, pela forma de abordagem, pois ainda que se mantenha certa distribuição de funções, e não seria possível produzir sem ser assim, a “assinatura” é eminentemente coletiva. Essa produção traz questionamentos acerca do autor no cinema, e do “cinema de autor”, diferente do que significa essa produção que estudamos e que muito tem relação entre arte e política.

Como nos outros momentos da história, a respeito do vínculo do cinema com as lutas populares, e como também é visível na apresentação dos filmes, quase a totalidade da produção diz respeito a documentários. Alea afirma sobre a questão documental e ficcional, em que ele desenvolve a ideia de que cada um deles “responde” a um momento, a uma determinada conjuntura.

Patricio Guzmán em notas prévias à realização da Batalha de Chile, diz naquele momento – os meses que precederam o golpe fascista – não se podia pensar em um filme de ficção com atores recitando um texto, porque a própria realidade que se desenvolvia diante de seus olhos era profundamente dinâmica. E que em momentos de convulsão social, a realidade perde seu caráter cotidiano e tudo o que acontece é extraordinário, novo, insólito... A dinâmica da mudança, as tendências de desenvolvimento, o essencial, manifestam-se mais direta e claramente que em momentos de relativa tranquilidade. Por isso, capta nossa atenção e, nesse sentido, podemos dizer que é espetacular. Está certo: o mais lógico é tratar de aprisionar estes momentos em seu estado mais puro – documental – e deixar a reelaboração dos elementos que a realidade oferece para aqueles momentos em que este transcorre sem alteração aparente. Então, a ficção é um meio, um instrumento idôneo, para penetrar em sua essência” (Nota 1, p.19)

Pensando a respeito dos filmes que já tratamos, principalmente a partir da década de 1960, percebemos que há um vínculo muito forte entre a produção documental e a produção militante, ou a “arte engajada” e as questões próprias nesse tipo de produção. Um dos recursos sempre presentes nesse tipo de filme é a entrevista e,

através dela, é que podemos visualizar, por exemplo, a mudança do modelo sociológico, que buscava arrancar daquelas pessoas o que queria ouvir e algo de mais exótico nisso. Até os anos 1950, os documentaristas só dispunham de som de estúdio: a voz do locutor e a música de fundo. Quando apareceram equipamentos possibilitando a captação de som e em sincronia com a captação de imagem, a linguagem do cinema documentário se transformou. Nos filmes da Brigada da Via Campesina estudados, como vimos, há a presença de depoimentos e de locução, e entendemos que quem fala nesses filmes é um ponto fundamental. Nesse caso, quem fala é o próprio povo socialmente construído em seus processos de luta, e ele fala do seu jeito, com construções de frases próprias de um povo sem-terra e muitas vezes analfabeto e a locução é, na maioria das vezes, composta por vozes coletivas. Com referência a um filme tão importante como *Aruanda*<sup>45</sup>, Bernardet conta que, o locutor fala dentro da norma culta, com clara articulação silábica e as devidas ênfases, como mandava o figurino da época. “Sua voz teria o mesmo empenho e a mesma indiferença se, em vez de falar de camponeses nordestinos, falasse da reprodução das baleias” (Bernardet 2003, p. 283) . Nesse sentido, criava-se uma tensão entre essa recitação convencional por um lado e, por outro, o tema do filme, então inovador no quadro do documentário brasileiro, e a precária qualidade das imagens.

No Brasil, o cinema direto trouxe à tona um universo verbal até então desconhecido na tela. À fala controlada dos locutores, aos diálogos escritos dos personagens de ficção, vinha se contrapor um português múltiplo falado fora do domínio da norma culta. Basta assistir a *Viramundo* ou *A opinião pública* para perceber a riqueza, a diversidade de sotaques, de prosódias, de sintaxes, de vocabulários que, conforme a origem das pessoas, a idade, a situação em que se encontravam, esse cinema descobria. ( 2003, p.282)

E ainda o documentário é um cinema “possível” em se tratando de uma produção de movimentos sociais. Dentro desse campo do “cinema possível”, a forma e, muitas vezes, sua precariedade técnica, acaba sendo carregada de significado. Ou seja, faz parte da construção de uma estética popular. Esses filmes nos lembram uma fala de Bernardet a respeito também do filme *Aruanda*. *Aruanda* é um filme que nasce na Paraíba, um estado pobre, sem tradição cinematográfica e com recursos mais que precários.

---

<sup>45</sup>Linduarte Noronha, documentário, 35mm, 20 min, P&B, Brasil, 1960

Porque a precariedade técnica não era um obstáculo que levasse a dizer: Parabéns, apesar das dificuldades, fizeram um filme! Mas porque ela se harmonizava, expressava não só as condições de vida das pessoas que o filme focalizava; as limitações técnicas tinham sido investidas, de insuficiência passavam a expressão de uma situação cultural, passavam a linguagem, não em si, mas porque assumidas, não disfarçadas e não desculpadas. Isso não por assumir gloriosamente uma situação de inferioridade, o que consistia em preservar o padrão internacional de qualidade como referência, mas por se adequar à realidade e transformá-la em forma expressiva” (Bernardet, 2007, p.112)

A contraposição a isso, ou a negação da precariedade, nos faz lembrar Paulo Emílio Salles Gomes, quando diz que tudo é estranho e também ao que já foi dito por Villas Boas a respeito da “cópia”. Nesse sentido, podemos recuperar, por exemplo, da época da Vera Cruz, em que Bernardet relata:

A busca do universalismo e do padrão internacional tinha antes como função envernizar a burguesia periférica que produzia aqueles filmes: torná-los mais dignos da imagem que essa burguesia fazia de si na tentativa de equiparar-se às burguesias dominantes. E tinha como função superar magicamente tanto a precariedade inconfessável da realidade social brasileira como a precariedade cinematográfica. (Bernardet, 2007, p.111)

Luiz Carlos Avelar (Revista Vídeo Popular, 02/2010) constrói um pensamento de que, durante muito tempo, a América Latina, como já vimos com a cultura de um modo geral, incorporava (como uma repetição) um modo de fazer europeu e norte americano, com as implicações negativas dessa incorporação, ou seja, junto com um comportamento ideológico, ainda que não consciente. “E essa produção, para agir mais eficientemente do ponto de vista da propaganda política, se dizia apolítica, dizia: ‘nós não nos metemos nisso, nós fazemos arte’. Segundo o autor, esse é um modo especialmente eficiente para que algumas propagandas políticas pudessem ser veiculadas ao expectador sem que ele se desse conta. “Todo gesto humano é essencialmente político e a compreensão disso hoje vai como base. Não há quem possa ignorar esse fato.”

Após a análise de todos esses filmes, de diferentes momentos históricos, fica claro que não é o tema trabalhado no filme o que importa, mas a perspectiva, ou seja, engloba a linguagem, a narrativa e até mesmo a consciência estética dessa produção. Dessa forma, retomamos novamente uma fala de Espinosa (2011, p. 202) para

compreender melhor esse cinema de que tratamos. Baseado na perspectiva adotada pelo autor, chamamos de “cinema imperfeito” esse cinema que se constrói a partir da linguagem do vídeo mas, que não se limita a ela. Para ele, essa denominação faz sentido pois acredita que hoje em dia, um cinema perfeito - técnica e artisticamente realizado, é quase sempre um cinema reacionário. Portanto, para Espinosa,

O cinema imperfeito é uma resposta. Mas também é uma pergunta que vai encontrando suas respostas no seu próprio desenvolvimento. O cinema imperfeito pode utilizar o documentário, ou a ficção ou ambos. Pode utilizar um gênero ou outro ou todos. Pode utilizar o cinema como arte pluralista ou como expressão específica. São iguais para ele. Não são estas suas alternativas nem seus problemas, muito menos seus objetivos. Não são essas as batalhas nem as polêmicas que se interessa travar (2011, pag.202)

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Nesse momento, em que buscamos traçar algumas considerações finais para nosso trabalho, partimos de antemão da perspectiva de que muitas são as possibilidades de aprofundamento, em que reconhecemos ter conseguido situar e pensar algumas das questões que consideramos fundamentais. No entanto, sabemos que há ainda um amplo

campo a ser explorado, seja através de outras pesquisas de natureza próxima ou pelo próprio processo de formação e reflexão por qual tem passado a Brigada de Audiovisual que estudamos.

Essa busca através do vídeo popular nos fez caminhar pela perspectiva de cultura calcada em bases marxistas, onde conseguimos compreender que a arte e a política têm características específicas que não lhes permitem que se situem no mesmo plano, de forma que não se pode estabelecer uma relação imediata entre a criação artística e os interesses de classe. Uma pergunta constante durante esse processo foi a busca por tentar reconhecer, dentro do vídeo como “meio”, das lutas, dos processos educativos, sua expressão artística e fundamentalmente sua condição de mediação, para além do seu lugar de reflexo. Após essas reflexões, enxergamos que a Brigada de Audiovisual, ainda que de maneira insipiente, tenta construir uma perspectiva de produção que se coloca contrária a burocratização da arte, na medida, em que a partir de uma concepção dialética, enxerga uma intenção de integração orgânica entre forma e conteúdo, entendendo que a obra de arte cumpre muitas funções que não só da fruição estética.

Como vimos, Gramsci nos dá contribuições fundamentais nesse sentido da arte como um processo de mediação. Para este autor, a arte é o resultado histórico das contradições próprias de uma sociedade e, neste sentido, o processo de formação da consciência que se constrói através da relação estética e artística pode ser evidente espaço de construção de novas lutas e novos enfrentamentos. Em outras palavras, da mesma forma que a expressão artística revela a sociedade, também nela interfere, constituindo-se como elemento renovador dos espaços políticos em que se afirma.

E ainda, diante desse estudo, enxergamos o vídeo popular, seja nas décadas de 1980 e 1990 ou nas suas expressões mais atuais, como um importante elemento para a formação cultural brasileira, como vimos, tão marcada pela ausência de uma perspectiva crítica na cultura. É nesse sentido que ressaltamos a importância dessa produção de vídeo popular, e mais especificamente, a importância da produção da Brigada da Via Campesina, considerando que poucos foram os momentos na história em que o vínculo ou o diálogo entre os cineastas e a classe trabalhadora se deu como uma maneira legítima de expressão das suas questões. Assim, a produção do vídeo popular, ao colocar nas mãos dos trabalhadores organizados nos movimentos sociais os meios de produção simbólica, revitaliza a cultura numa perspectiva crítica e de superação de suas contradições fundamentais, permite uma nova incorporação da história sob o “ponto de



vista”, o que consideramos ser essencial na elaboração de uma perspectiva nacional-popular na cultura, nas artes e na política de uma forma geral.

Conseguimos perceber, no decorrer da pesquisa, que existem diferentes maneiras para se pensar o vídeo popular. Um dos significados diz respeito à produção daqueles feitos pelos próprios movimentos, brigadas ou coletivos, com seus próprios meios de produção, enquanto outra forma de abordagem considera também os vídeos que tem uma perspectiva crítica de interesse social, mas que podem ser feitos por pessoas convidadas, grupos de produção, cineastas independentes, que fazem filmes com ou para esses movimentos e organizações. Diante do que pudemos perceber no decorrer da história e da formação cultural brasileira, essas produções “de fora”, são importantes contribuições para o cinema brasileiro e para as lutas sociais. No entanto, consideramos fundamental fortalecer a perspectiva de produção de vídeo popular, o que é produzido pelo movimentos, pelos seus militantes, com seus equipamentos, de forma que essa é a grande mudança que pudemos visualizar nessas atuais formas de realização, em que se situa a Brigada de Audiovisual da Via Campesina.

Por se inserir no interior de movimentos sociais, suas produções são reflexos e mediações dos diferentes momentos e conjunturas pelas quais passa a organização da Via Campesina. E ainda, pensando qual o significado dos filmes, reconhecemos que estes são parte constitutiva do processo de lutas e de conquistas dos movimentos sociais, seja para o processo de denúncia de suas pautas, seja para a consolidação e reflexão acerca destes enfrentamentos. Eles acabam cumprindo uma função de comunicação própria, instrumento de organização, formação de consciência e denúncia.

Para a Brigada, há uma gama de possibilidades de utilização do audiovisual, “tanto como *intervenção em sim* de agitação e propaganda, como instrumento de *auxílio e fortalecimento* de intervenções que utilizem outras linguagens” (2011, p.30). E, como vimos, esse é um processo de apropriação de uma linguagem que conduz a formação da consciência. Portanto, conseguimos perceber a importância do registro que tenha a visão dos trabalhadores, que seja feito por eles, seja dos momentos de luta e de confrontos, que é a maior representação da possibilidade de construção de uma linguagem com características próprias do movimento. Essa é a possibilidade da contraposição, em uma instância, à mídia burguesa, o que diz respeito a um aspecto mais voltado para a comunicação, de forma que essas imagens são a contraposição daquelas difundidas pela mídia e ainda mais importante, que possam ser difundidas nos veículos de comunicação dos movimentos, assim como em possíveis outros. Em outra dimensão, talvez com

maior aprofundamento, como conseguimos visualizar nesse processo de pesquisa, como uma opção contrária ao cinema comercial, com maior vínculo com a arte da forma como tentamos discutir aqui, em que, reafirmamos a importância de, cada vez mais, fazer com que o registro alcance uma dimensão mais profunda de análise da realidade ou mesmo, através da perspectiva cinematográfica, de um momento de elaboração e sistematização das lutas do movimento.

Consideramos portanto, o vídeo popular produzido pela Brigada como um espaço de concretização da propriedade dos meios fundamentais de produção simbólica e como um sinal de auto-expressão dos movimentos sociais, contribuindo assim para o processo de formação da consciência de classe, e portanto, para o processo de superação do senso comum para o bom senso, para a constituição dos trabalhadores como “classe para si”. Para análises mais aprofundadas sobre esse elemento, seria necessário e instigante realizar pesquisa junto aos militantes da base dos movimentos para problematizar qual é o impacto destas produções em suas ações cotidianas.

A ainda, no que diz respeito à natureza dessas produções, enxergamos, na produção de documentários a maioria das produções da Brigada da Via Campesina. Como foi a experiência do filme *Café*, apontamos a ficção como um campo importante de avanço das trincheiras da cultura, como forma de aprofundar a pesquisa da Brigada em desenvolver uma nova linguagem para esse tipo de cinema. A experiência de que tratamos é uma importante expressão do vínculo entre o teatro e o cinema, que consideramos ser um campo de avanço para a ficção. Segundo a própria brigada, “não no sentido de utilizar o audiovisual como mero ‘reforço’ ou ‘paisagem’ da interpretação teatral; mas sim como um elemento estético de construção da intervenção, de problematização e enriquecimento do conteúdo e da forma da peça” (2011, p. 32).

A partir desses elementos, reconhecemos o papel da Brigada como uma organização centralizadora das produções audiovisuais que compõem a Via Campesina. No entanto, sabemos da autonomia de cada movimento e ainda mais, dos próprios estados, no sentido de serem também produtores, portanto, reforçamos esse desafio da produção de forma que a produção audiovisual tenha capilaridade e que possa se desenvolver uma forma de integração direta entre os produtores dos vários movimentos, de todo país e claro, da exibição, que hoje é um dos grandes entraves para o vídeo popular. É nesse sentido que se fortalece a importância de projetos como o Cinema da Terra, como uma forma da produção do próprio movimento e outras produções de tamanha importância, alcançar a base dos movimentos. Para Carvalho (1995), o vídeo

popular será definido como instrumento de educação popular quando o espectador passa a ser também o sujeito, em que o vídeo assume a função de constituir um instrumento para a reflexão de sua ação e da realização. Para o autor, esse é um processo educativo em si mesmo.

As conclusões desse trabalho nos encaminharam para o significado de ser este o despertar de um grande interesse no assunto, na medida em que, no decorrer da pesquisa e redação, fomos levados a pensar na importância da formação em cinema e vídeo como forma de garantir a execução pelo maior número de pessoas que se interessem, de forma a capacitar os militantes em potencial para a realização de filmes, assim como multiplicadores, como forma de potencializar a atuação da Brigada de Audiovisual da Via Campesina e, por exemplo, no caso do MST, se expandir para a base, para os assentamentos. Afirmamos aqui, o desejo de continuidade desse estudo e a vontade de contribuir para a frente de educação em cinema, por compreender que este é o caminho quando pensamos em um processo de ampliação quantitativo mas, fundamentalmente, qualitativo do estudo e da prática do Vídeo Popular.

## **BIBLIOGRAFIA**

ALVARENGA, Clarisse Maria Castro de. **Vídeo e experimentação social: Um estudo sobre o vídeo comunitário contemporâneo no Brasil**. Campinas, Programa de Pós-Graduação em Multimeios, Unicamp, Dissertação de mestrado, 2004.

ALEA. Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador. Seis ensaios do mais laureado cineasta cubano**. São Paulo: Summus editorial, 1983.

ANTUNES, Ricardo. **Os Sentidos do Trabalho**; ensaio sobre a afirmação e a negação do trabalho. 2 ed. São Paulo: Boitempo, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, vol. I. São Paulo, Brasiliense: 1994.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor.** In: *Magia e Técnica, Arte e Política. Obras Escolhidas*, vol. I. São Paulo, Brasiliense: 1994.

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

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean Claude e GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema.** São Paulo, Brasiliense, 1983

BEZERRA, Cristina Simões. **Cultura e Democracia no Brasil: Uma análise dos anos 70.** Rio de Janeiro, Programa de Estudos Pós-Graduados de Serviço Social, UFRJ, Dissertação de Mestrado, 1998.

CÂNDIDO, Antônio. **A Educação pela Noite e outros ensaios.** 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Josilda Maria Silva de. **Vídeo Popular: A concepção e a prática comunicacional de grupos vinculados aos movimentos sociais e populares em Natal.** Campinas, Departamento de Multimeios, Unicamp, Dissertação de mestrado, 1995.

CEVASCO, Maria Elisa. **Prefácio** in Williams, Raymons. *Palavras-Chave: um vocabulário de Cultura e Sociedade.* São Paulo: Boitempo, 2007.

CIRELLO, Moira Toledo Dias Guerra. **Educação audiovisual popular no brasil: Panorama, 1990-2009.** São Paulo, Programa de Estudos dos Meios e da Produção Midiática da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, USP, Tese de doutorado, 2010.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil**: Ensaio sobre ideias e formas. 4 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Introdução** in Gramsci, Antônio. Cadernos do Cárcere. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**: Um estudo sobre seu pensamento político. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992.

COUTINHO, Carlos Nelson. **As categorias de Gramsci e a realidade brasileira**. In: Gramsci e a América Latina. Org. COUTINHO, Carlos Nelson e NOGUEIRA, Marco Aurélio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. São Paulo: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

EAGLETON, Terry. **A Idéia de Cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ESPINOSA, Julio Garcia. **Por um Cinema Imperfeito**. In: transformações no Vídeo Popular. In: BRIGADA DE AUDIOVISUAL DA VIA CAMPESINA. Lutar Sempre! Estudos sobre audiovisual e a construção da realidade. 2º ed. São Paulo, 2011

FREDERICO, Celso. **A arte em Marx: um estudo sobre os Manuscritos Econômico-Filosóficos**". Revista Novos Rumos, São Paulo, v. n 42, p. 01-24, 2004.

FONSECA, Digo Noventa. **Vídeo Popular – forma e contexto. Apontamentos sobre a Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (1984-1995)**. São Paulo, Programa de Pós - Graduação da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, USP, Dissertação de Mestrado, 2013.

FORGACS, David e NOWELL-SMITH, Geoffrey. **Seleções from Cultural Writings: Antônio Gramsci**. Londres: Elecbook, 1999.

GRAMSCI, Antônio. **Escritos Políticos**. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere**. Vol. 2 e 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Caderno 21 / caderno 27.

GRAMSCI, Antônio. **Concepção Dialética da História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

KOSIK, K. **Dialética do concreto**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: Das origens à Retomada**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIFSCHITZ, Mikhail. **Prólogo** in MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. Cultura, arte e literatura (textos escolhidos). Org. Netto e Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Györg. **Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels**. Introdução in MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. Cultura, arte e literatura (textos escolhidos). Org. Netto e Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARINONE, Isabelle. **Cinema e anarquia: uma história obscura do cinema na França (1895-1935)**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Ensaio sobre Arte e Cultura na Formação**, São Paulo, s/d.

NETTO, José Paulo e BRAZ, Marcelo. **Economia Política: uma introdução crítica**. São Paulo: Cortez, 2007.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. **Tecnologias audiovisuais e Transformação Social: o movimento de vídeo popular no Brasil (1984 – 1995)**. São Paulo, Programa de estudos Pós-Graduados em História, PUC-SP, Tese de Doutorado, 2001.

OLIVEIRA, Henrique Luiz Pereira. **Transformações no Vídeo Popular**. In: BRIGADA DE AUDIOVISUAL DA VIA CAMPESINA. **Lutar Sempre! Estudos sobre audiovisual e a construção da realidade**. 2º ed. São Paulo, 2011

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SANTORO, Luiz Fernando. **A Imagem nas Mãos: O vídeo Popular no Brasil**. São Paulo, Summus Editorial, 1989.

SARAIVA, Leandro. **Cinema e Revolução**. In: BRIGADA DE AUDIOVISUAL DA VIA CAMPESINA. **Lutar Sempre! Estudos sobre audiovisual e a construção da realidade**. 2º ed. São Paulo, 2011

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira**. 13ªed. São Paulo: Difel Difusão Editorial, 1985.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papyrus, 2000.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As Ideias estéticas de Marx**. 3ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

VILLAS BOAS, Rafael. **O Cinema como força de Ativação: “Cabra Marcado para morrer” e o legado de nossa tragédia**. In: BRIGADA DE AUDIOVISUAL DA VIA

CAMPESINA. Lutar Sempre! Estudos sobre audiovisual e a construção da realidade. 2º ed. São Paulo, 2011

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave: um vocabulário de Cultura e Sociedade.** São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.