

Vídeo e televisão independentes no Brasil e a realização de documentários.

Gilberto Alexandre Sobrinho¹

Resumo: O artigo apresenta um breve histórico do surgimento do vídeo e seu impacto no documentário independente, no contexto internacional e nacional. Serão destacadas as abordagens sociais e políticas, nas apropriações de realizadores e coletivos em relação às novas tecnologias da imagem em movimento.

Palavras-chave: vídeo, documentário, produção independente.

Abstract: The article presents a brief history of the emergence of the video and its impact in the independent documentary, in both contexts national and international. Social and political approaches will be emphasized, in relation to the uses of the moving image new technologies, by individual filmmakers and collectives.

Keywords: video, documentary, independent production.

Breve contexto histórico

Historicamente, do ponto de vista tecnológico, o vídeo surgiu após a televisão e antes das chamadas novas mídias, ao mesmo tempo em que seu desenvolvimento se embaralha com esses meios e com o cinema². A câmera Sony Portapack, lançada em 1965, parece ser mais um ponto de ancoragem didática, que um lugar definidor de uma origem. Os marcos do seu surgimento, onde se estabelecem como ponto de partida - além da câmera citada - o videoteipe (entre 1952 e 1956) e o videocassete (final dos anos 1960), permitiram práticas independentes e ampliaram as possibilidades expressivas da televisão³.

¹ Professor no Instituto de Artes, da UNICAMP. Email: galexandresobrinho@gmail.com.

² Michael Renov (1996, p.18) estabelece domínios ampliados para a produção independente do vídeo: videoarte, videoinstalação, canais de vídeo independentes, vídeo experimental, intervenção na radiodifusão, cabo, vídeo interativo, computação gráfica ou infografia animada, documentário experimental, vídeo caseiro, serviços de vídeo documentário, coletivos de vídeo, aplicação e implicações etnográficas.

³ Para Arlindo Machado, o vídeo "(...) executa, no domínio da televisão, uma função cultural de vanguarda, no sentido produtivo do termo, pois amplia os horizontes,

As tecnologias do vídeo tornaram-se relativamente acessíveis em países do hemisfério norte, nos anos 1960, num contexto de transformações radicais nas mentalidades e no comportamento, principalmente, dos jovens. Assim, os processos artísticos e comunicacionais desenvolvidos de forma independente carregaram, de forma relevante, as marcas de seu tempo, conseqüentemente, artistas, *videomarkers* e comunicadores transformaram a imagem eletrônica num fato da cultura do nosso tempo. Esses dispositivos⁴ circunscrevem-se no contexto de desenvolvimento das tecnologias da informação e da comunicação que, além de incrementarem o poder do Estado e das grandes corporações privadas, também permitiram práticas ativistas políticas, no espírito contestatário do final da década, e de apropriações artísticas que marcaram profundamente a arte contemporânea.

Associada diretamente à prática artística, a videoarte surgiu em meados dos anos 1960. Tratava-se de um contexto de amplo domínio dos meios de comunicação de massa nas sociedades pós-industrializadas, sobretudo da televisão, e esse cenário informava sobre o desejo de artistas que, para criticar a televisão, partilhavam a crença de que era necessário participar deste meio⁵. Esse interesse pelo meio coadunava-se ao momento em que a *performance* irrompeu na cena artística internacionalmente e, juntamente com as instalações e *happenings*, sinalizou os novos rumos da arte. Nessas novas demandas da arte contemporânea, havia destacado interesse pelo vídeo, que passou a atravessar várias experiências dos artistas pelo espaço, o corpo e os domínios da mídia.

Em seu início, com destaque para as experiências da América do Norte, sobretudo Nova Iorque, configuraram-se dois tipos de práticas do vídeo: por um lado, surgiram as práticas artísticas e um dos primeiros vídeos seria feito por

explora novos caminhos, experimenta outras possibilidades de utilização, reverte a relação de autoridade entre produtor e consumidor da TV, inibida pelo peso dos interesses que são nela colocados”. (1985, p.22)

⁴ Uso o termo dispositivo no sentido que lhe confere Jaques Aumont (1993, p.135): trata-se de um conjunto de dados materiais e organizacionais, sendo “meios de técnicas de produção das imagens, seu modo de circulação e eventualmente de reprodução, os lugares onde elas estão acessíveis e os suportes que servem para difundi-las”.

⁵ Os pioneiros do vídeo, no contexto norte-americano, dialogavam com as idéias de Marshall McLuhan, Norbert Wiener, Pierre Teilhard de Chardin, Buckminster Fuller e Gregory Bateson.

Nam June Paik, músico coreano do grupo *Fluxus*, que comprou uma Sony Portapak e filmou o Papa na Quinta Avenida, em Nova Iorque, em 1965. Outros pioneiros da videoarte seriam também outros americanos tais como Dan Graham, Bruce Nauman, Joan Jonas, Vito Acconci e John Baldessari, o artista alemão Wolf Vostell e na Itália, L. Giaccari, para citar alguns pioneiros importantes. Deirde Boyle (1997) observa que o sentimento geral era de certa liberdade com o meio, onde se notavam desde trabalhos afeitos com o experimentalismo de vanguarda, até documentários caseiros, sem distinção entre arte e ativismo, até a década de 1970. No entanto, a mesma autora estabelece uma forte relação entre vídeo e documentário:

Entre 1965 e 1968, o vídeo serviu como um meio de documentar os *happenings* no final dos anos 1960 e também como um meio de explorar a consciência do sistema, a partir do comprometimento das novas tecnologias e as teorias da comunicação popular. A produção experimental centrada em estações de TVs públicas era assentada no encorajamento da exploração artística da televisão. Mas com lançamento da câmera Sony CV Portapak⁶, em 1968, o vídeo realmente tornou-se portátil, amplamente disponível e relativamente acessível, inaugurando uma nova era do trabalho do vídeo documentário. (BOYLE, 1997, p.04)

Por outro lado, surgiram realizadores/ativistas interessados em realizar documentários, como exemplo, citamos o canadense Les Levine, com o trabalho *Bum* (1965), que explorou a vida dos indigentes nas ruas do chamado Skid Row, no Lower East Side de Nova Iorque; o americano Frank Gillete, que gravou um documentário de 5 horas, em 1968, sobre hippies reunidos em St.Mark's Place, em Nova Iorque; além de coletivos como *Videofreex*, *Raindance Corporation*, *Paper Tiger Television* e *Ant Farm*, em San Francisco. O vídeo documentário apontou para um pluralismo radical em termos de formatos nos domínios do vídeo e da televisão, o que pode ser evidenciado pela diversidade de títulos pelo qual se tornou conhecido: *street vídeo*, *community* ou *Grass-roots vídeo*, *guerrilla television*, *altenative TV* e *vídeo essay* (BOYLE, 1990, p.51). Assim, além da videoarte, outra face desdobrada pelo surgimento dessa tecnologia foi o alinhamento com as demandas de resistência político-cultural, com o foco na elaboração de uma televisão mais democrática. O movimento feminista, a

⁶ Portapak é um sistema de gravação de vídeo analógico, com fita auto-contida, alimentado por bateria, e que pode ser realizada por uma única pessoa.

articulação do movimento negro, as reações contrárias à Guerra do Vietnã, o movimento *hippie*, o impacto das transmissões da chegada do homem à Lua, enfim uma ampla agenda ligada às lutas pelos direitos civis, entre outros acontecimentos e eventos, mobilizava os artistas e os ativistas na tomada do vídeo para suas demandas. O sentimento de ocupação e participação política passava, então, a ser operante nas guerrilhas de vídeo que se desenvolvem durante os anos 1970⁷.

No final dessa década e começo dos anos oitenta, num contexto de políticas oficiais conservadoras (“Era Reagan”, nos Estados Unidos, e “Era Thatcher”, na Grã-Bretanha) ocorreu um arrefecimento da euforia contestatória nas práticas alternativas e nas guerrilhas de vídeo. No entanto, logo em seguida, em países da América Latina, e no Brasil em particular, essa tecnologia iria ao encontro de fortes demandas sociais, em comunidades organizadas politicamente, ávidas por visibilidade e empoderamento, num quadro em que se clamava por mudanças políticas e institucionais. Cumprem-se, assim, significativos deslocamentos, com forte impulso em uma nova geopolítica, em que o vídeo iria se redefinir, mesmo com dez anos de atraso em comparação com os países pioneiros. Sobre esse novo cenário, Fernando Santoro comenta:

Esse reconhecimento tem, sem dúvida, raízes na profunda ligação que a grande maioria dos trabalhos em vídeo possui com os movimentos sociais emergentes, bem como o compromisso de mudança e promoção social evidenciado nas produções. O vídeo é um instrumento útil a esses movimentos sociais. Por todo o continente são cada vez mais freqüentes as experiências de comunicação popular pelo rádio, jornais, boletins e, mais recentemente, pelo vídeo. Esses movimentos sociais necessitam de canais próprios de expressão e divulgação que em muitos países da Europa e América do Norte estão, por vezes, garantidos na estrutura existente. Tal realidade inexistente na América Latina, onde os sucessivos regimes autoritários calaram as vozes da oposição e reduziram a imensa maioria da população à miséria absoluta. Nessas realidades carentes de transformações urgentes é que se observa a atuação de grupos preocupados com o aspecto comunicacional da questão, produzindo programas, informações e, inclusive, vídeos junto com os grupos populares, segundo suas necessidades ou simplesmente produzindo programas de interesse desses grupos. (SANTORO, 1986, p.05)

⁷ Para um panorama mais completo dos pioneiros do vídeo nos âmbitos do ativismo e do experimentalismo ver Boyle (1997) e Rush (2006).

O vídeo no Brasil

Com a chegada e o desenvolvimento do vídeo no Brasil, seguiram-se uma série de apropriações difusas e variadas do meio, em vários segmentos sociais, com trabalhos que iam desde a videoarte e suas derivações, até as práticas engajadas social e politicamente, onde se constata desde a realização de documentários e reportagens, trabalhos nomeados como o vídeo popular e a televisão comunitária e também o chamado vídeo independente. Essas práticas visavam o uso mais democrático dos meios de comunicação, em resposta ao controle da imagem eletrônica por alguns poucos empresários. Sinalizavam o desejo de visibilidade e empoderamento por parte das comunidades organizadas politicamente e iam ao encontro de realizadores independentes em suas aspirações estéticas e/ou políticas. De fato, mesmo desenvolvendo-se tardiamente aqui, em relação a alguns países do hemisfério norte, o vídeo no Brasil teve ampla disseminação e ensejou trabalhos variados, construindo outro(s) capítulo(s) na história do audiovisual. O meu campo de interesse está circunscrito ao estudo, em perspectiva crítica e histórica, das formas documentárias desenvolvidas nos domínios do vídeo, sendo que no conjunto plural da produção o documentário se estabelece como forma dominante. Assim como nos Estados Unidos, onde se proliferou um conjunto de formatos documentários, dinamizando as relações entre os vocabulários do vídeo e da TV, no Brasil, houve um amplo desenvolvimento dessas linguagens expandidas, conforme se verá.

Para a compreensão desses segmentos, é necessário percorrer os vários meandros das configurações do vídeo. Em torno da singularidade do dispositivo, Philippe Dubois (2004: p.115-116) pondera:

Assim como ocorria com a televisão, percebemos que o 'vídeo' é de fato um estado do pensamento das imagens, uma forma que pensa. Por meio das telas múltiplas ou transformadas (telas de dupla face, transparentes, espelhadas...), da disposição no espaço, da projeção trabalhada (câmera lenta, imagem congelada...), da sequencialização, da ocupação das paredes, da criação de ambientes, da separação entre som e imagem e de tantas outras invenções visuais, o cinema enquanto grande forma, dispositivo, imagem, narração, fascinação, movimento, (im)matéria, duração etc., em suma o cinema enquanto imaginário da imagem se vê assim interrogado, trabalhado,

repensado, “exposto” no e pelo vídeo. O vídeo é, na verdade, esta maneira de pensar a imagem e o dispositivo, tudo em um. Qualquer imagem e qualquer dispositivo. O vídeo não é um objeto, ele é um estado. Um estado da imagem. Uma forma que pensa. O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam.

Dubois aprofunda a dimensão reflexiva, questionadora e atravessadora do dispositivo, traços amplamente explorados pelos grandes artistas que ampliaram o vocabulário do vídeo tais como Paik, Steina e Woody Vasulka, Bruce Nauman etc. Poderíamos acrescentar, na direção assinalada por Dubois e observando a experiência pioneira dos Estados Unidos, que essa “forma que pensa” também inclui uma agenda multicultural importante, aliada aos investimentos em pesquisas de linguagem. No contexto dos anos 1980 e avançando para a década seguinte, os vídeos ensaios *Ethic notions* (1986), *Color Adjustment* (1991), *Tongues Untied* (1989) e *Black Is...Black Ain't* (1995), todos dirigidos por Marlon Riggs, apontam para isso, já que em diferentes perspectivas reposicionam criticamente as imagens e as vozes dos negros e dos gays, por meio de mecanismos de revisão, crítica e enfrentamento do racismo e da homofobia.

Por suas características técnicas e estéticas, tanto no contexto analógico em que se insere nos dispositivos eletrônicos, como na formação de uma cultura digital, o vídeo permite um olhar descentralizado para o campo das representações e das significações, no âmbito da imagem em movimento. São aspectos inerentes ao dispositivo que tornaram possíveis apropriações diferenciadas e relevantes para a produção documentária brasileira, alinhando-se, distanciando-se e negociando com as demandas do contexto da produção audiovisual independente. Os aspectos estéticos, ou seja, os usos descentralizados de uma imagem que é “um estado” foram potencializados pelos realizadores, o que pode ser visto em dois extremos, ou seja, artistas que se dedicam ao circuito elitista da arte ou realizadores que buscam desenvolver narrativas atendendo às demandas sociais e políticas, construindo narrativas com esse foco dominante.

Arlindo Machado (1997, p.188-200) estabelece como princípios gerais da imagem videográfica os aspectos formais e tecnológicos, como agenciadores

dessa “nova imagem”. Assim, podemos pensar que seu aspecto indicial, a acessibilidade e as facilidades de uso, também favorecem um expediente realista fortemente explorado pelos realizadores, o que permitiu aos sujeitos engajados com suas questões pessoais e os movimentos e coletivos organizados utilizarem o vídeo para conciliarem as demandas sociais e políticas, nos domínios da criação.

Outra forte característica do vídeo parece ser um campo permissivo de possibilidades nos formatos e resultados finais, daí essa necessidade de estabelecer suas diferenciações ou o campo das extremidades, conforme Mello (2008). Embora a autora, em seu livro *Extremidades do vídeo*, estabeleça uma “crítica do estado da arte do vídeo sob o ponto de vista da cultura digital”, em que se interessa pelos “deslocamentos, as infiltrações e os desvios proporcionados pelo vídeo nos trânsitos e questionamentos do espaço-tempo midiático” (p.26), este meu estudo circunscreve-se no âmbito de uma cultura eletrônica que irá se reelaborar, o que, evidentemente, não deixa de lado o produtivo recurso do ponto de vista das *extremidades* em suas reconfigurações e adaptações necessárias. Para uma compreensão geral do fenômeno que investigo é preciso circunscrever melhor os lugares da realização do vídeo e, particularmente, como se desenvolvem os documentários e as questões dominantes no corpus da pesquisa.

Desde os anos 1970, registram-se práticas videográficas artísticas no Brasil. Nomes pioneiros tais como Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Sonia Andrade e Paulo Herkenhoff vincularam processos criativos em artes visuais com o dispositivo do vídeo. Assim, os trabalhos alinhavam-se a práticas e processos próprios da arte contemporânea e também às questões políticas próprias das demandas do tempo histórico, marcado pela censura e tortura, como as obras *Marca Registrada* (1974), de Letícia Parente, *Estômago Embrulhado* (1975), de Paulo Herkenhoff e *A Situação* (1978), de Geraldo Anhaia Mello. Essa geração também incluía outros artistas tais como Regina Silveira, Antonio Dias, José Roberto Aguilar, Ivens Machado, Júlio Plaza, Fernando Cocchiarale, Paulo Bruscky e outros que se interessavam pelo vídeo mais como um suporte para o desenvolvimento de suas poéticas. Curiosamente,

esses artistas, na década seguinte, não deram continuidade aos processos criativos com essa tecnologia de imagem em movimento, como atesta Arlindo Machado (2007, p.16-17): “De qualquer forma, o vídeo nasceu integrado ao projeto de expansão das artes plásticas, como um meio entre outros, mas no processo criativo do artista ele nunca chegou a ser encarado com exclusividade.”

As pesquisas de Arlindo Machado tornaram-se referências para os estudos sobre o vídeo e a TV no Brasil, em virtude de seu pioneirismo, abrangência e alcance dos resultados. Destaco cinco estudos contundentes sobre esses meios. Em primeiro lugar, a publicação coletiva⁸ intitulada *Rádios Livres: a reforma agrária no ar* (1986), onde aparece não só o questionamento em relação ao controle dos meios de comunicação audiovisuais, mas também se assinala um quadro possível de mudanças, em virtude das potencialidades das tecnologias do videotape, do videocassete e das transmissões a curta distância em UHF. Esse trecho abaixo reflete bem o interesse, no calor do momento, em apoderar-se dos meios, descentralizar a produção, com possibilidades concretas de alteração da rigidez televisiva daquele momento:

Desde 1965, quando surgiram as câmeras portáteis acopladas a gravadores de vídeo, que utilizavam, por sua vez, fitas de pequena bitola, uma espécie de televisão privada tornou-se possível. Esse equipamento, de custo relativamente barato (em relação a qualquer aparato profissional) e de operação bastante simples, foi colocado no mercado pela indústria do consumo para o lazer da classe média, mas nada impede que as expectativas industriais sejam revertidas e possibilitem aos grupos ativos política ou culturalmente produzirem os seus próprios programas em circuito fechado. Na Europa, já se desenvolvem redes alternativas de difusão de vídeo, cuja função é colocar em circulação as centenas de fitas produzidas por grupos independentes, cujos temas vão desde a experimentação de linguagem, passando pelos trabalhos culturais mais inquietos, até a documentação dos movimentos reivindicatórios de operários, camponeses, desempregados, mulheres, ecologistas, pacifistas, imigrantes etc. Esses trabalhos de resistência cultural começam também a proliferar no Brasil e a tendência é alastrar-se até exigir esquemas de difusão mais eficazes. Muitos desses trabalhos podem inclusive ser lançados no ar e constituem já um repertório mais ou menos amplo de programas que poderão eventualmente alimentar pequenas emissoras em UHF. (MACHADO, A., MAGRI, C., MASAGÃO, M., 1986, p.141-142)

⁸ Os outros autores são Caio Magri e Marcelo Masagão.

Em *A Arte do vídeo* (1988), o autor realiza uma ampla pesquisa sobre o potencial tecnológico do vídeo, rastreia sua história, pauta as suas relações com a televisão e com cinema, buscando compreender suas particularidades. Em sua reflexão, o autor mobiliza o conhecimento sobre tecnologia, ciência, arte e cultura, em uma discussão que ativa as perspectivas diacrônicas e sincrônicas para as considerações sobre o meio.

Em *Máquina e imaginário* (1993) a reflexão é adensada, o quadro conceitual é mais plural e seu horizonte se amplia com o olhar sobre os dispositivos eletrônicos e digitais, em suas interfaces. Para o meu interesse, cabe retomar, primeiramente, nesse livro, suas amplas considerações sobre as experiências de Andrea Tonacci, um dos primeiros cineastas documentaristas brasileiros, a utilizar de forma inovadora o dispositivo do vídeo juntamente com o 16mm, nas construções narrativas com populações indígenas, o que resultou em obras documentárias de forte impacto, tais como *Conversas no Maranhão* (1977) e *Os Arara* (1980/81). Seguidamente, Machado também realiza uma das primeiras análises panorâmicas do que denomina como o vídeo independente no Brasil. Dado o caráter panorâmico de sua investida nos destaques do vídeo independente, há uma aproximação em relação ao vídeo ligado aos movimentos sociais e políticos, mas já destacando o circuito de produção e circulação⁹:

Há atualmente no Brasil uma verdadeira proliferação de trabalhos, desde os mais profissionais até os mais artesanais, enfocando detalhes da vida política do país e essa produção acabou por criar um circuito próprio de exibição, abrangendo sindicatos, associações de moradores de bairros, partidos políticos e órgãos das igrejas progressistas.” (1993, p.271).

Em *Pré-cinemas & pós-cinemas* (1997), a visão sobre o vídeo se expande no interesse pela sua linguagem e estética e a compreensão de seus lugares no âmbito da imagem em movimento num pensamento que recupera os antecedentes do cinema e das potências do primeiro cinema e de potencialidades do audiovisual, após o impacto do digital. Finalmente, na coletânea *Made in Brasil* (2007), no capítulo de abertura, Machado,

⁹ Nesse capítulo, o autor destaca, no amplo conjunto da produção, apenas a *TV VIVA*, de Olinda, e a *TV dos Trabalhadores*, de São Bernardo do Campo.

primeiramente, identifica três gerações do vídeo brasileiro¹⁰ e, em seguida, postula quais seriam *As linhas de força do vídeo brasileiro*¹¹. Aqui, cabe retomar suas considerações sobre o conjunto de vídeos que nos interessa e que estariam na linha de força das *micro e macropolíticas* (MACHADO, 2007, p.39), sendo a seguinte definição:

Chamamos de macro e micropolíticas as experiências radicais em que a mídia eletrônica foi praticada fora de sua expressão industrial hegemônica, por sujeitos sociais movidos por projetos de intervenção crítica, expressando posições alternativas às políticas dominantes, mesmo quando, no momento de sua intervenção, essas experiências são ainda pouco extensivas, comparativamente com aquelas praticadas nos setores do entretenimento de massa amparados pelo capital global. Malgrado reduzidas à escala de seus recursos humanos, técnicos e financeiros, às vezes boicotadas, hostilizadas, perseguidas e até mesmo condenadas à clandestinidade, as práticas políticas radicais fazem explodir os bloqueios oficiais à expressão pública e dão ressonância às vozes discordantes, minoritárias, subjugadas e portadoras de impulso de mudança. Quando vinculadas a movimentos sociais, colocam em evidência o imenso potencial estético, cognitivo, comunicativo e mobilizador dos meios eletrônicos de expressão.

Associado a um conjunto de ações que visava maior liberdade da informação e acesso mais democrático aos meios, o vídeo ganhou outros adeptos e foi se desenvolvendo de forma mais engajada no Brasil. Assim, num conjunto de práticas comunicativas que se contrapunham à grande mídia, surgiam, desde os anos 1970, publicações impressas alternativas, projetos e

¹⁰ Essa primeira parte do texto parece ser uma primeira versão de um artigo que irá expandir essas idéias sobre as gerações do vídeo no Brasil. No artigo *As três gerações do vídeo brasileiro*, Machado (2011) identifica três fases do vídeo: a) *as primeiras gerações*: os pioneiros, nomes ligados à artes visuais (Sonia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Antonio Dias, Paulo Herkenhoff, Leticia Parente, Miriam Danowski, Regina Silveira, Júlio Plaza, Carmela Cross, Donato Ferrari, Gabriel Boba, Marcelo Nitsche, Gastão de Magalhães, José Roberto Aguilar, Rafael França etc.); b) *o vídeo independente*: TVDO e Olhar Eletrônico; e c) *o vídeo de criação*: Eder Santos, Sandra Kogut, Walter Silveira, Arnaldo Antunes e Arthur Omar.

¹¹ Machado (2007) identifica as seguintes linhas de força: a) *o corpo e a câmera* (Marca registrada, de Leticia Parente, 1974); b) *a verdade 30 vezes por segundo, em 525 linhas* (VT Preparado AC/JC, Walter Silveira e Pedro Vieira, 1986); c) *ex-figurativo, ex-narrativo, experimental* (Parabolic People, Sandra Kogut, 1991); d) *desconstrução do Brasil* (Brasília, Fernando Meirelles, 1982); e) *dentro e fora da TV* (Os Arara, Andrea Tonacci, 1980/81); f) *videoinstalações, videoperformance: the making of* (Rua de mão dupla, Cao Guimarães, 2002); g) *idades invisíveis* (Caipira In (Local Groove), Tadeu Jungle, Walter Silveira e Roberto Sandoval, 1987); h) *afetos e desafetos* (Janaúba, Eder Santos, 1993); i) *the bit generation* (Nome, Arnaldo Antunes, 1993).

práticas de rádios livres e, finalmente, as experiências de TVs livres, sendo a *TV Livre* de Sorocaba, uma das primeiras experiências de contestação o âmbito da imagem eletrônica.

Foi durante os anos 1980 que, de fato, o vídeo eclodiu como um novo meio capaz de projetar mudanças no audiovisual no Brasil, com destaque para a realização nos domínios dos documentários, com presença na programação da televisão brasileira, conforme testemunha Luiz Fernando Santoro (1989, p.56):

Também na área de documentários a criatividade desses produtores se faz presente, agilizados por um equipamento de vídeo mais leve, de boa qualidade e de custo acessível, proporcionando a um número cada vez maior de grupos o acesso à TV. Alguns exemplos: segmentos do programa *Globo Repórter*, da Rede Globo, foram produzidos pela Manduri 35; os programas *23ª Hora e Olho Mágico*, TV Gazeta de São Paulo, foram de responsabilidade do grupo “Olhar Eletrônico”; Goulart de Andrade criou os programas *Perdidos na Noite e Comando da Madrugada* para as redes Record e Bandeirantes, respectivamente, realizando atualmente reportagens no SBT; a TV Manchete exhibe programas especiais – *Conexão Internacional, Xingu*, documentários sobre a China e Japão, entre outros, produzidos pela Intervídeo; na Rede Bandeirantes, o jornal Gazeta Mercantil realiza *Crítica e Autocrítica*, enfocando o debate político. A partir de 1986 novas produtoras e novos programas entram no ar, ampliando ainda mais esse mercado promissor: o grupo “Olhar Eletrônico” realizou segmentos jornalísticos para a TV Record durante a Copa do México; as produtoras Vídeo Maker e Conecta Vídeo produziram respectivamente os programas *Junta Médica e Forte Apache* para a TV Gazeta de São Paulo; a JPO coordena *Play Rec* na TV Record; a TV1 produz programas para a Fundação Roberto Marinho, da TV Globo; a FIAM (Faculdades Integradas Alcântara Machado) gravou programas de debates para a TV Capital, de Brasília; além do estreitamento da relação entre produtoras e emissoras de TV no uso de equipamentos dessa última para a confecção de programas mais complexos, como *Show de Esportes*, produzidos pela Promoção e TV Bandeirantes; *Persona*, produzido pela Intervídeo e TV Manchete, e programas de colônias japonesas e judaica.

Esse quadro assinala um horizonte de mudanças diante do quadro enrijecido da televisão brasileira. No entanto, as relações entre produtoras independentes e redes de televisão foram marcadas pela sazonalidade e pela encomenda dos programas. De fato, não havia políticas institucionais que pudessem estabelecer rotinas entre os dois setores. Mesmo assim, testemunhou-se um quadro de novas possibilidades e enxergaram-se na produção independente de vídeo novos ares. Cabe assinalar, a emergência do

Festival Videobrasil, em 1983, como um importante acontecimento que daria visibilidade a recente produção videográfica brasileira, com grande destaque para a exibição de documentários em seus primeiros anos. A partir de 1990, o evento se tornaria internacional.

Ganham destaque, junto à crítica especializada (Mello, 2008; Machado, 1996) nos anos 1980, os coletivos *Olhar Eletrônico*¹² (Fernando Meirelles, Marcelo Machado, Paulo Morelli, Beto Salatini, Dario Viseu, Marcelo Tas, Renato Barbieri e Tônico Mello) e TVDO¹³ (Tadeu Jungle, Walter Silveira, Ney Marcondes, Pedro Vieira e Paulo Priolli). Em ambos coletivos nota-se o trabalho criativo a partir do código televisivo e ambos buscam formas não convencionais de desconstrução de lugares estabelecidos, em que podemos citar *Do outro lado da sua casa* (1985), dirigido por Marcelo Machado, Paulo Morelli e Renato Barbieri, tratando-se de um documentário sobre a rotina de quem mora na rua e sobrevive do lixo em São Paulo, com o destaque para o microfone sob o controle de um dos moradores, chamado Gilberto, o que assinala um rompimento com a convenção de documentários e de reportagens. Em *Duelo dos Deuses* (1988), dirigido por Pedro Vieira, temos outro documentário sobre a expansão das Igrejas Evangélicas no Brasil. O *Duelo dos deuses* é sobre o encontro anual patrocinado pela igreja milionária do bispo Edir Macedo, no Estádio do Pacaembu, em São Paulo. Esses coletivos marcaram época, reafirmaram o lugar da invenção e inovação para o domínio da produção independente, promoveram investimentos criativos a partir do vocabulário televisivo, fizeram uso estratégico e diferencial das redes privadas de televisão, inserindo-se na programação. Hoje, Marcelo Tas ocupa um lugar de destaque na história da TV brasileira, seja na TV pública ou privada. Tadeu Jungle, Fernando Meirelles e Marcelo Machado são respeitados diretores, com trabalhos na televisão e no cinema.

Além dessas experiências, como já foi mencionado, há outros coletivos que surgiram a partir das possibilidades descentralizadas dos usos da imagem e

¹² *Garotos de subúrbio, Brasília, Eletroagentes, Tempos, S.A.M, Varela no Congresso, Ali Babá, Do outro lado da sua casa, Tragédia SP.*

¹³ *Ateliê de TV, Bvcetaz Radicays, Programa do Ratão, Teleshov de Bola, Quem Kiss Teve e Duelo dos Deuses.*

do som em movimento, ou seja, o vídeo agenciaria práticas mais democráticas, favorecendo a um número maior de realizadores a produção e circulação de seus trabalhos. Essas práticas surgiram ainda sob o regime militar, no início da década, num momento em que ocorria amenização das restrições políticas por parte do Estado, e então, intensificaram-se as manifestações de frentes organizadas, ou o que se conheceu como *comunicação popular*, por meio de jornais, boletins, programas de rádio por alto-falante e também o vídeo. Essas vozes e suas reivindicações unificavam-se sob a expressão *movimento popular* que consistia em:

Todas as formas de mobilização e organização de pessoas das classes populares, direta ou indiretamente vinculadas ao processo produtivo, tanto na cidade como no campo. São movimentos populares as associações de bairro, os clubes de mães, os grupos organizadores em função da luta pela terra, e outras formas de luta e organização popular. Faz parte também o movimento sindical, que por sua própria natureza tem um caráter de classe, definido pelas categorias profissionais que dele fazem parte.¹⁴

Complementa Santoro (1989, p.59):

Agrega-se a essa definição ainda os movimentos de minorias e as comunidades eclesiais de base; enfim, os movimentos de organização, de conscientização e reivindicatórios, em espaços em que o Estado tem dificuldade de controlar ou está completamente ausente. Em seu conjunto, esses movimentos são fragmentados, mas direcionam-se no sentido de buscar uma maior participação política das classes populares em todos os setores da sociedade.

Surgem, assim, demandas de grupos politicamente organizados manifestos por diversos meios, sendo que o vídeo cumpre um papel relevante e estratégico nos processos de educação, informação, reivindicação, visibilidade, memória e criação junto a esses coletivos. Dentro desse novo vocabulário - o *movimento popular*, a *comunicação popular* – define-se, também o *vídeo popular*, a partir das seguintes orientações (Santoro, 1989, p.60-61):

- a produção de programas de vídeo por grupos ligados diretamente a movimentos populares, como, por exemplo, os sindicatos e associações de moradores e movimento dos Sem-Terra;
- a produção de programas de vídeo por instituições ligadas aos movimentos populares para assessoria e colaboração regular, como

¹⁴ “Documento de São Bernardo”, assinado por líderes sindicais e de movimento de bairro (1980) apud. Santoro, 1989.

grupos da Igreja, a FASE, o IBASE, centros de defesa dos direitos humanos, entre outros;

-a produção de programas de vídeo por grupos independentes dos movimentos populares, que por iniciativa própria elaboram-no sob a ótica e a partir dos interesses e necessidades desses movimentos, que são por fim seu público mais importante;

- o processo de produção de programas de vídeo, com a participação direta de grupos populares em sua concepção, elaboração e distribuição, inclusive apropriando-se dos equipamentos de vídeo;

- o processo de exibição de programas de interesse dos movimentos populares, produzidos em vídeo ou utilizando-o como suporte, a nível grupal, para informação, animação, conscientização e mobilização.

Tudo isso é, para nós, o vídeo popular. Uma definição abrangente, que tem como referência 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.

Nesse período, uma característica da produção do vídeo popular era o seu aspecto atomizado, no Brasil. Em 1984, no contexto de forte mobilização política pelas eleições diretas, foram iniciadas as atividades da Associação Brasileira de Vídeo do Movimento Popular¹⁵ com o objetivo de reunir os coletivos e as várias experiências espalhadas pelo país¹⁶. De 1984 a 1995 a ABVMP, posteriormente conhecida como ABVP, organizou encontros, promoveu oficinas e cursos, com a participação de cineastas, como Renato Tapajós, promoveu a comunicação interna e externa, articulou a participação em mostras e festivais, no Brasil e no exterior, dos trabalhos dos coletivos, tais como o Festival Videobrasil e o Festival Internacional do *Nuevo Cine*

¹⁵ A primeira diretoria eleita da Associação era composta por: Luiz Fernando Santoro (presidente), Mario Galuzzi Jr. (vice-presidente), Nanci Barbosa (secretária-geral), Ary Filler (tesoureiro) e Márcio Alexandre dos Santos (segundo secretário), Jacyra Melo (vice-presidente), Ricardo Lobo (secretário-geral), Renata Vilasboas (tesoureiro) e Valdir Afonso (segundo secretário). A Associação, depois nomeada como Associação Brasileira do Vídeo Popular desfez-se em 2004, encerrando suas atividades.

¹⁶ Santoro (1989) estabeleceu alguns marcos para o surgimento do movimento do vídeo popular: 01) um curso de capacitação em vídeo promovido pelo Núcleo de Estudos da Memória Popular do ABC, ligado ao Centro de Pós-Graduação do Instituto Metodista de Ensino Superior, de São Bernardo do Campo (hoje Universidade Metodista) e; 2) I Encontro Nacional de Audiovisual e Videocassete para Evangelização no Meio Popular e Grupal”, realizado em Teixeira de Freitas, na Bahia. Ele destaca, ainda em 1984, a existência de farto material produzido, com diretrizes semelhantes, e que parte seria exibida na “I Mostra Brasileira de Vídeo Militante”, em São Paulo, algo que não aconteceu, devido a uma censura imposta pela Polícia Federal.

Latinoamericano, fez a mediação com a TV Gazeta para exibição de vídeos no programa *Ondas Livres*¹⁷ e articulou uma programação semanal de exibição na Galeria Fotoptica, criada por Thomaz Farkas. Além dessas atividades, a principal ocupação da associação era trabalhar como uma distribuidora de vídeo de realizadores e coletivos, interligando 22 estados, portanto, estabeleceu-se uma rede que fomentava a exibição e a discussão fora dos grandes circuitos midiáticos, mas com grande repercussão.

Numa primeira sondagem, há uma ampla compreensão da relação entre movimento popular, vídeo popular e independente e realização documentária, manifestos nos trabalhos dos realizadores e dos coletivos. Vou destacar alguns realizadores, grupos, ONGs e coletivos, para uma amostragem geral: o *Projeto Audiovisual* teve início com a diocese de Teixeira de Freitas, na Bahia e, depois, foi implantado em Teresina, no Piauí. Os temas dos documentários envolvem a questão da terra, massacre de comunidades indígenas, colônia de pescadores, comunidades eclesiais de base etc.; a *TV dos Trabalhadores*, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, delimitava, nos anos 1980 a atuação na Escola de Formação do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, com a realização de vídeos educativos, documentava as lutas, festas, assembleias, debates e também buscava estender suas atividades para outros sindicatos e também atuava junto ao Partido dos Trabalhadores; a *TV Bixiga*, funcionava no bairro da Bela Vista, em São Paulo, e possuía seis monitores de vídeo que transmitiam regularmente, aos finais de semana, cenas do cotidiano do bairro; a *Enúgbárijó Comunicações*, no Rio de Janeiro, buscava uma ampla articulação nacional, por meio da gravação e da exibição dos acontecimentos ligados às minorias sociais tais como as mulheres, o indígena e, sobretudo, o negro¹⁸; a *TV VIVA*, de Olinda, ligada ao Centro de

¹⁷ ABVMP também veiculou na TV Gazeta dois programas, a *TV Que Você Não Vê*, em que se exibiu o trabalho pioneiro de Andrea Tonacci, com comunidades indígenas, além do grupo carioca Veneta Vídeo, realizado no Xingu e de Alfredo Alves. O segundo programa foi dedicado ao vídeo sindical (SINTTEL, de Minas Gerais, Sindicato dos Rodoviários do ABC, Sindicato dos Bancários de São Paulo, Sindicato dos Metalúrgicos de Osasco, TV dos Trabalhadores, do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema).

¹⁸ O trabalho buscava imprimir “a visão do audiovisual como documento da nossa história contemporânea no Brasil, meio de agitação cultural eletrônica, educação das sensibilidades, principalmente das crianças e

Cultura Luiz Freire, veiculava publicamente, por via humorística, informações na região metropolitana de Recife e Olinda, foi a primeira televisão comunitária a céu aberto da América, fundada por Eduardo Homem e Cláudio Barroso, a programação era veiculada em um telão instalado numa Kombi. Pioneira na concepção alternativa de TV popular atuou no mercado de vídeo educativo e institucional. Brivaldo - o repórter foi uma criação das mais inventivas desse momento do audiovisual brasileiro. *COMULHER e Lilith Video*, de São Paulo, eram formadas por mulheres e realizava vídeos feministas. A *TV ANHEMBI*, no final dos anos 1980, era um coletivo mantido pela prefeitura de São Paulo, no momento em que Luiza Erundina, do Partido dos Trabalhadores, venceu as eleições. O trabalho do grupo também ativava elementos da comunicação popular e também realizava documentários e reportagens que circulavam por uma projeção “vídeo wall”, sendo uma constante a participação e a intervenção de pessoas na rua. O CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular – criado por um grupo de profissionais de reconhecida atuação, entre os quais o cineasta Eduardo Coutinho, produziu diversos documentários e colocou em atividade a *TV MAXAMBOMBA*, que além de mobilizar esforços de uma TV Comunitária, também produziu documentários na baixada fluminense.

Além dos trabalhos ligados ao vídeo popular, há a experiência do *Vídeo nas Aldeias* que teve início em 1987 e colocou o vídeo a serviço dos projetos políticos e culturais dos índios. Desde então, produziu vários documentários e os resultados têm sido exibidos por televisões públicas pelo mundo, além de festivais e sessões de cinema.

Estabeleceu-se, portanto, um conjunto de práticas artísticas, engajadas e comunicativas na produção do que denomino como os domínios do documentário, dispersos em diversos formatos, como se demonstrou.

Sobre alguns documentários realizados

dos jovens, invenção, canal de transmissão da sabedoria dos mais velhos para as gerações futuras, luta de classes, guerrilha cultural eletrônica, a partir das nossas bases e heranças afro-brasileira e indígena”. (1985 apud Santoro 1989)

Assim, nesse contexto, surgem realizadores e coletivos interessados em construir narrativas documentárias, edificadas a partir da tecnologia eletrônica do vídeo, com demandas circunscritas em ações nas comunidades das periferias das grandes e pequenas cidades, nos grupos indígenas espalhados pelo país, junto aos movimentos sociais de negros, mulheres e trabalhadores sindicalizados etc. Enfim, há um quadro diversificado, múltiplo e atomizado de práticas que incluem, de forma acentuada, o documentário. O vídeo é, assim, um participante ativo no encontro das reivindicações dos sujeitos. O documentário nutre-se de uma transformação em suas demandas e os resultados são narrativas que registram, dialogam e intervêm num cenário em transformação. Longe de esgotar o tema, destaco essa participação ativa em três frentes: o feminismo, o movimento negro e as representações e reivindicações das periferias.

Os documentários dirigidos por Rita Moreira durante os anos 1970 e 1980 representam um marco no documentário de abordagem feminista. Egressa da primeira turma em vídeo documentário pela New School for Social Research, de Nova Iorque, em 1972, Rita Moreira em parceria com Norma Bahia dirigiu, entre outros, *Lesbian Mother* (1972), sobre a maternidade de mulheres que assumem relacionamentos homossexuais, *She has a beard* (1975), em que Forest Hope, uma artista feminista assume os pelos de seu rosto e sai às ruas com microfone para entrevistar mulheres sobre a questão dos pelos no rosto de mulheres, sendo o subtexto a construção do feminino e as relações de opressão com o corpo. Em *The apartment* (1975/76) a câmera acompanha a reforma no apartamento da taxista Carol e também se detém longamente em seus depoimentos sobre a cidade de Nova Iorque, as questões de gênero e sua intensa relação com o teatro. *Walking Around* (1977) é um vídeo/sinfonia da cidade, ou seja, conjuga as demandas do vídeo com a tradição das sinfonias urbanas, para revelar a cidade de uma perspectiva bastante pessoal. No Brasil, nos anos 1980, destaco os documentários *A Dama do Pacaembu* (1983), que faz um retrato de uma mendiga que vive na Avenida Pacaembu, em São Paulo, numa área nobre. E no espaço que elegeu para dormir discorre sobre vários temas tais como seu passado, suas profissões, a situação econômica do país etc., e, finalmente,

Temporada de caça (1988), um contundente relato sobre homofobia. Sua filmografia compreende um número representativo de trabalhos independentes e institucionais, todos ligados a questões sociais. Tanto na fase nova-iorquina, quanto na fase paulista/brasileira, seu método é simples e eficiente: câmera na mão, microfone em punho e seu corpo movimentando-se nas ruas ou em outros espaços. Das conversas saem o material bruto para o seu processo de edição que resulta na sua visão pessoal sobre os temas que defende, geralmente uma argumentação fechada e sem brechas.



Figura 01 – A Dama do Pacaembu

Ainda no conjunto de realizadoras feministas destaco o coletivo *Lilith Video*, fundado em 1983, em São Paulo e formado, entre outras, pelas realizadoras Jacira Melo, Márcia Meireles e Silvana Afram. Trata-se de um grupo que estabeleceu uma rotina de produção a partir de 1985, buscava oferecer pontos de vista alternativos sobre as mulheres e ativava um processo de produção com colaboração entre o estado, TV aberta e a produção independente, sendo beneficiária da criação, em 1985, do Conselho Estadual da Condição Feminina e Saúde da Mulher, órgãos vinculados ao Governo do Estado de São Paulo. Entre os documentários realizados, destaco: *Contrário ao*

amor (1986), de Jacira Melo, é sobre a violência doméstica praticada contra a mulher, e se estrutura a partir de entrevistas, depoimentos e breves performances das vítimas de maridos ou companheiros. São mulheres que recorreram à recém criada Delegacia da Mulher em São Paulo, sendo os dados fornecidos pela instituição; *Beijo na boca* (1987), de Jacira Melo, é sobre as prostitutas da região da Boca do Lixo, no centro de São Paulo, e sua estrutura também recorre a entrevistas, depoimentos e performances sobre os seus cotidianos na prostituição e avança para uma crônica do bairro, de uma perspectiva de mulheres num universo completamente machista; *Meninas* (1989), de Jacira Melo, também narra sobre a prostituição, desta vez em ruas do centro de São Paulo, com meninas, inclusive, menores de idade, o foco é o seu cotidiano, as expectativas para o futuro, os sentimentos sobre a vida e presença da AIDS. Nos três documentários, o discurso se organiza pela articulação dos registros dos espaços e personagens, breves performances para a câmera, os depoimentos e entrevistas e uso de canções, esses procedimentos atendem a uma agenda, sobretudo, política que destaca, organiza e discute questões diretamente relacionadas às mulheres em firme propósito de visibilidade, aprofundamento e reivindicação de direitos e garantias, geralmente, não contemplados em espaços do audiovisual.



Figura 02 – Contrário ao amor

Segundo Noel dos Santos Carvalho (2012), durante os anos 1970 e 1980, coube a figuras ligadas ao movimento negro, uma profunda revisão histórica do

papel do negro no Brasil. O cinema participou desse processo, com o surgimento de cineastas negros e não negros estabelecendo uma discussão sobre esse passado e o presente nas narrativas fílmicas. Zózimo Bulbul foi um dos principais cineastas negros e durante o centenário da Abolição da escravidão lançou o documentário *Abolição*, obra de envergadura ensaísta e histórica construída a partir de pesquisa de fôlego, com imagens e depoimentos que oferecem uma visão aprofundada e prismática sobre o legado da população afro-brasileira e seus dilemas diante da desigualdade social e do preconceito racial. Também associados ao período do centenário, os documentários *Orí* (1989), dirigido por Raquel Gerber, e *O fio da memória* (1991), de Eduardo Coutinho, voltam-se de maneira panorâmica para questões identitárias dos afro-brasileiros. Em *Orí*, a ativista, intelectual e poeta negra Beatriz Nascimento conduz o relato como uma narradora interna, algo como uma participação co-autoral numa narrativa profundamente poética e política. Já *O fio da memória* resgata por via da *voz over* a voz de Gabriel Joaquim dos Santos, negro e artista amador, criando um contraste entre essa memória e as questões históricas e do presente, nas relações entre os negros e a formação cultural brasileira. Nesse contexto, documentários realizados em vídeo também se voltaram de forma significativa a essa temática.

Os documentários *Raça Negra* (1988), de Nilson Araújo, e *As Divas Negras do Cinema Brasileiro* (1989), de Vik Birckbeck e Ras Adauto, para citar apenas dois *títulos num quadro maior de referências*, são contundentes narrativas sobre as questões raciais dos afro-brasileiros extraídas da cena do vídeo. O primeiro trabalho citado é uma produção independente, com vistas a compor um painel histórico e atual das condições de vida da população negra, em vários extratos sociais. O segundo documentário desenvolveu-se no coletivo *Enúgbárijó Comunicações*, do Rio de Janeiro, já comentado anteriormente. Nesse documentário, são alinhavadas entrevistas e performances de atrizes negras brasileiras do cinema, do teatro e da televisão, entre as quais Zezé Motta, Ruth de Souza, Léa Garcia, Zenaide Zen e Adele Fátima. Em seus relatos, afloram memórias pessoais que ressoam em sentimentos comunitários, sendo o corpo e a cor da pele elementos potentes de afirmação identitária.

Em relação às representações e reivindicações das periferias, gostaria de assinalar que essa demarcação circunscreve narrativas que buscam dar voz, dialogar e estabelecer no centro da imagem sujeitos e acontecimentos que são silenciados ou tutelados pelas grandes corporações midiáticas. Em duas chaves diferenciadas documentários e reportagens desenvolvidas por duas Organizações não-governamentais pautam-se por esses princípios e o resultado é o salto significativo para o panorama das representações nos domínios do documentário, onde estão em foco questões sociais e políticas. Assim, o CECIP – Centro de Criação de Imagem Popular, do Rio de Janeiro, foi criado desde o ano 1986, e desenvolve, no âmbito do audiovisual, ações ligadas à construção da cidadania em produções documentárias e ficcionais. Entre as atividades realizadas nos anos 1980, destaco a produção da *TV Maxambomba*, cujo realizador à frente do projeto é Walter Filé. Essa foi uma das experiências fundamentais de televisão de rua, onde se produzia e se exibia em praça pública, narrativas relacionadas à Baixada Fluminense. Entre as narrativas documentárias, podemos resgatar a série de documentários *Puxando Conversa*, sobre compositores e cantores de samba. Eduardo Coutinho, um dos fundadores do CECIP realizou algumas importantes obras nesse contexto tais como *Santa Marta - Duas Semanas no Morro* (1987), co-produção com o ISER e *Boca de lixo* (1992), entre outros. Vinculada ao Centro Cultural Luiz Freire, de Olinda, desenvolveram-se os trabalhos da *TV VIVA*, desde 1984, com Eduardo Homem e Cláudio Barroso, à frente. Tratava-se também de uma TV de rua, onde se desenvolveram vários formatos para projeções ao ar livre. Nos domínios não-ficcionais, a série com o personagem Brivaldo fazia a crônica dos acontecimentos da época. Ao todo se produziu muito material, sendo constante esse trabalho de visibilidade e diálogo com espaços e sujeitos nas ruas, nos centros e periferias. O documentário *A sangue frio* (1989), de Eduardo Homem, agrega-se a esse material como um relato investigativo e polifônico sobre a ação de grupos de extermínio na grande Recife.

Com esses exemplos procurei, resumidamente, demonstrar a diversidade de enfoques e sinalizar que essa produção documentária aponta para o deslocamento da abordagem totalizante de gerações anteriores de cineastas que

buscavam explicar o Brasil, na chave do nacional-popular, para as construções identitárias segmentadas. Portanto, ao observar essas e outras dinâmicas no quadro do audiovisual brasileiro nas décadas de 1980 e 1990, considero pertinente avançar nas relações entre vídeo e TV, a partir do surgimento de realizadores e coletivos independentes interessados em explorar esses dispositivos, sendo que as questões estéticas e de linguagem e as políticas das identidades atravessam os trabalhos, desde a visibilidade afirmativa dos espaços e questões ligados às periferias até as representações de grupos minoritários e suas demandas particulares, o que resulta num quadro diversificado, contrastante e desafiador às representações dominantes e normativas.

Referências

- AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BOYLE, D. **Subject to change: Guerrilla Television Revisited**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1997.
- CARVALHO, N.S. **O produtor e cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do cinema negro brasileiro**. Revista Crioula, número 12, novembro de 2012.
- DUBOIS, P. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

-
- MACHADO, A. **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- MACHADO, A. **Máquina e imaginário**. O desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACHADO, A. **Pré-cinema & pós-cinema**. Campinas: Papirus, 1997.
- MELO, J.V. **Trabalho de Formiga em Terra de Tamanduá**: a experiência feminista com vídeo. São Paulo: USP, 1993.
- MELLO, C. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.
- PERUZZO, C.M.K. (Org.). **Comunicação e Multiculturalismo**. São Paulo/Manaus: INTERCOM/Unv.do Amazonas, 2001.
- PERUZZO, C.M.K. **Comunicação nos movimentos populares**: a participação na construção da cidadania (3ª edição). Petrópolis: Vozes, 2004.
- RENOV, M. **Resolutions**: contemporary vídeo practices. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1997.
- RUSH, M. **Novas Mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- SANTORO, L.F. **A imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.
- SANTORO, L.F. **Panorama do Vídeo No Brasil**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME, 1987.
- SANTORO, L. F. . Vídeo e movimentos sociais - 25 anos depois. In: Juliana de Melo Leonel; Ricardo Fabrino Mendonça. (Org.). **Audivisual comunitário e educação**: histórias, processos e produtos. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.