



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**MOZART FRANCISCO DE OLIVEIRA FREIRE**

**"JORNALISMO DE GUERRILHA": RASTREANDO AÇÕES E CONEXÕES DA  
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO COLETIVO NIGÉRIA.**

**FORTALEZA**

**2017**

MOZART FRANCISCO DE OLIVEIRA FREIRE

"JORNALISMO DE GUERRILHA": RASTREANDO AÇÕES E CONEXÕES DA  
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO COLETIVO NIGÉRIA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do curso de Mestrado em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Prof<sup>a</sup> Dr. Glória Maria dos Santos Diógenes.

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

F934j Freire, Mozart.  
Jornalismo de guerrilha : rastreando ações e conexões da produção audiovisual do Coletivo Nigéria /  
Mozart Freire. – 2017.  
97 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-  
Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2017.  
Orientação: Profa. Dra. Glória Maria dos Santos Diógenes..

1. Mídia independente. 2. Jornalismo de guerrilha. 3. Audiovisual.. I. Título.

CDD 301

---

MOZART FRANCISCO DE OLIVEIRA FREIRE

"JORNALISMO DE GUERRILHA": RASTREANDO AÇÕES E CONEXÕES DA  
PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DO COLETIVO NIGÉRIA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
graduação em Sociologia do Departamento de  
Ciências Sociais da Universidade Federal do  
Ceará, como requisito parcial para obtenção do  
Título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em 11/07/2017

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup> Dr. Glória Maria dos Santos Diógenes (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Irapuan Peixoto de Lima Filho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Kaciano Barbosa Gadelha  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

FORTALEZA

2017

## RESUMO

O presente trabalho soma-se aos esforços de compreender o modo pelo qual o acesso à tecnologia do audiovisual e da *web* 2.0 em um contexto animado por expressivas mudanças políticas, sociais e tecnológicas tem gerado condição para o surgimento de novas formas de cinema e realização de um jornalismo audiovisual a partir da produção de documentários. Nesse sentido, essa pesquisa tem como objetivo seguir os rastros dos agenciamentos e das associações de um coletivo/produtora chamado Coletivo Nigéria através da Pré-produção, Produção e Pós-produção de suas obras audiovisuais constituindo assim uma chave de percepção e análise para todas as etapas de realização de seus filmes. A partir do que foi posto podemos nos indagar sobre que elementos, quais discursos e quais “táticas” estão em questão no curso da produção audiovisual do Coletivo Nigéria. De que modo as coisas, as instituições, os movimentos sociais, outros coletivos e as pessoas, dentro de um contexto polifônico e multicausal, se tornam variáveis ou potência agentiva no protagonismo dessa realização de vídeos e documentários.

**Palavras-chave:** Mídia independente. Jornalismo de guerrilha. Audiovisual.

## ABSTRACT

The present work is in addition to efforts to understand how access to audiovisual and web 2.0 technology in a context animated by expressive political, social and technological changes has created conditions for the emergence of new forms of cinema and the realization of an audiovisual journalism from the production of documentaries. In this sense, this research has as objective to follow the traces of the assemblages and associations of a collective / producer called Collective Nigeria through the Pre-production, Production and Post-production of their audiovisual works constituting a key of perception and analysis for all stages of his films. From what has been put, we can ask ourselves what elements, what discourses and what "tactics" are in question in the course of the audiovisual production of the Collective Nigeria. In what way things, institutions, social movements, other collective and people, within a polyphonic and multicausal context, become variables or agentive power in the protagonism of this realization of videos and documentaries.

**Keywords:** Independent media. Guerrilla journalism. Audiovisual.

## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>1</b>  |
| 1.1 Marco Teórico. ....  | 8         |
| <br>   |           |
| <b>2. COLETIVO NIGÉRIA E O "JORNALISMO DE GUERRILHA.....</b>                     | <b>17</b> |
| 2.1 Coletivo Nigéria .....   | 23        |
| 2.2 Debate na sala de cinema: a produção de guerrilha. ....                      | 31        |
| 2.3 É possível uma militância? .....   | 35        |
| <br>   |           |
| <b>3. PRÉ-PRODUÇÃO: IMERSÃO NOS ESPAÇOS. ....</b>                                | <b>39</b> |
| 3.1 Com vandalismo .....   | 41        |
| 3.2 Defensorxs. ....   | 45        |
| 3.3 Equipamento .....  | 48        |
| 3.4“Faitiches” de guerrilha ou o que faz fazer o Coletivo Nigéria agir.<br>..... | 53        |
| <br>   |           |
| <b>4. PRODUÇÃO: CÂMERA, AÇÃO! .....</b>  | <b>57</b> |
| 4.1 Ação coletiva, elos de cooperação e seus vínculos. ....                      | 58        |
| 4.2 Filmando os movimentos sociais .....   | 68        |
| <br>   |           |
| <b>5. PÓS-PRODUÇÃO: MONTAGEM E CIRCULAÇÃO. ....</b>                              | <b>78</b> |
| 5.1 Com Vandalismo: iminência do momento. ....                                   | 78        |
| 5.2 Defensorxs: um documentário de cinema. ....                                  | 83        |
| <br>   |           |
| <b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>   | <b>89</b> |
| <br>   |           |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>   | <b>91</b> |

## 1. INTRODUÇÃO.

Essa pesquisa soma-se aos esforços de compreender o modo pelo qual o acesso à tecnologia do audiovisual e da *web 2.0* em um contexto animado por expressivas mudanças políticas, sociais e tecnológicas tem gerado condições para o surgimento de novas formas de cinema e realização de um jornalismo audiovisual a partir da produção independente de documentários.

Assim, a presente dissertação ajusta o foco de suas lentes para dar a ver um outro lugar das obras audiovisuais realizadas por um coletivo que atua produzindo documentários sobre manifestações, movimentos sociais e questões políticas de interesse público. Desse modo, pretendemos refletir sobre o que faz agir e com o que se associa um coletivo de indivíduos que se reúne para realizar a captação de som e vídeos, produção de documentários e circulação desses, exibindo-os em diversas mídias diferentes. Assim, o objetivo desta pesquisa foi compreender como atua a sociedade formada por um coletivo chamado Nigéria, focando nas relações entre indivíduos e destes com os equipamentos e tecnologias necessárias para se produzir uma obra audiovisual.

Desse modo, podemos nos indagar sobre que elementos, quais discursos e quais “táticas” estão em questão no curso da produção audiovisual do Coletivo Nigéria. De que maneira as coisas, as instituições, os movimentos sociais, outros coletivos e as pessoas, dentro de um contexto polifônico e multicausal, se tornam variáveis ou potência agentiva no protagonismo dessa realização de documentários.

Para tanto, pretendo rastrear a produção social desse coletivo a partir de dois longas-metragens documentais: o *Com Vandalismo* (2013) e o *Denfensorxs* (2014). Diante da produção desse coletivo que engloba, curtas-metragens, episódios para séries documentais e vídeos de cobertura de greves e manifestações, as escolhas dessas duas obras se dá por serem dois longas-metragens e por isso possuir um tempo maior de produção, assim como apresentam formas de realização distintas o que amplia o escopo de análise da pesquisa. No entanto, embora esses dois documentários nos provoquem reflexões pertinentes para entendermos a realidade política e social do Brasil, nosso objetivo nessa pesquisa é compreender como esses documentários foram feitos, o que se passa no momento de sua produção quando a equipe planeja sua realização e manuseia os equipamentos e a tecnologia



para materializar a obra audiovisual. E assim, me lanço a pergunta, seria possível analisar a produção de um documentário na mesma medida que Latour analisou um laboratório?

Acredito que estudar a polifonia de associações e vínculos de constituição das novas formas de atuação política a partir da formação de coletivos e suas produções jornalísticas e audiovisual e do uso da *internet* e do cinema como meio de circulação dos trabalhos é fundamental para compreendermos as novas formas de ação política, estéticas de engajamento e militância na contemporaneidade.

Nesse sentido, discorro sobre Roger Pires, Bruno Xavier, Yargo Gurjão e Pedro Rocha. Quatro jovens brasileiros, formados em Jornalismo que trabalhavam como *freelancers* no mercado de jornalismo e audiovisual de Fortaleza. No entanto, durante as manifestações iniciadas em junho de 2013 no Brasil, esses quatro indivíduos que já mantinham uma amizade decidiram trabalhar juntos formando um coletivo para cobrir as manifestações ocorridas em Fortaleza nesse período.

Em um primeiro movimento de pesquisa durante e após as manifestações, iniciei uma busca virtual por esse coletivo e me deparei com entrevistas, notícias, vídeos e documentários realizados por eles. O coletivo intitulado Nigéria estava realizando vídeos sobre as manifestações da cidade de Fortaleza e os postando na *internet*. No fim das manifestações, ainda no calor da discussão sobre o que foi esse fenômeno iniciado em junho de 2013 por todo o Brasil, o coletivo lança na *internet* o seu primeiro documentário chamado Com Vandalismo (2013) que relata justamente a vivência deles acompanhando essas manifestações na capital do Ceará. No site do coletivo eles se apresentam da seguinte forma:

A Nigéria é formada por jovens comunicadores e realizadores de vídeos. É sediada em Fortaleza e ocupa a cidade e a web com ações de audiovisual e comunicação digital. Atualmente, nos consideramos um coletivo, quanto à nossa organização e atuação politizada; mas também uma produtora, pois realizamos serviços de produção audiovisual. No entanto, somos amigos e funcionamos parecido como uma cooperativa de comunicadores e *videomakers*, principalmente porque não temos funcionários e dividimos igualmente tarefas e renda.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> QUEM somos. **Nigéria filmes**. Disponível em: <http://www.nigeriafilmes.com/quem-somos/>. Acesso em: 18/05/2015.

Essa apresentação se fixou em minha cabeça como uma espécie de ponto zero, um tipo de conceito ou precisamente uma primeira imagem do coletivo Nigéria. Ao tentar decupar<sup>2</sup> essa imagem como um primeiro esforço racional de pesquisa me chamou a atenção de imediato tanto a proposta do coletivo de "ocupar a cidade e a web com ações audiovisuais e comunicação digital" quanto como se reconhecerem enquanto coletivo e produtora de audiovisual. Dessa maneira, iniciei os trabalhos buscando essa "ocupação" do Nigéria na web, lendo e assistindo suas realizações de comunicação e vídeo. Para tanto, segui na *internet* um fluxo de informações que fosse produzido pelo próprio coletivo nas redes sociais, assim como informações de jornais locais sobre a atuação do Nigéria. Dentro desse contexto, compreendi primeiramente a *internet* tendo como lastro o conceito de "ciberespaço", cunhado por Pierre Lévy (2010) que o pontua como uma "infraestrutura material da comunicação digital" que abriga um "universo oceânico de informações" (LÉVY, 2010, pág. 17).

No entanto, antes de desenvolvermos essas questões iniciais que interpelaram a pesquisa, gostaria de discorrer sobre como cheguei ao coletivo Nigéria. Weber (2001) pondera que uma das tarefas essenciais de qualquer ciência da vida cultural dos homens é esclarecer ao seu leitor, usuário final, acerca dos caminhos pelos quais se chegou a este ou aquele resultado. De como se faz importante a apresentação clara e transparente das ideias para assim poder compreendê-las e para saber o porquê de ter lutado por elas (WEBER, 2001, pág. 110).

Em junho de 2013, estive presente em todas as manifestações durante a Copa das Confederações no Brasil aqui em Fortaleza. Precisamente os dias 19, 20, 21 e 27. Nesse momento eu estava atuando fortemente com um coletivo de *anarcopunks* da cidade no qual rendeu muita ação direta, bons encontros, amizades sinceras e minha monografia para a conclusão do bacharelado em Ciências Sociais na UFC<sup>3</sup>. Essas manifestações de junho de 2013 reuniram milhões de pessoas nas ruas em todo o Brasil mostrando diversas atuações, reivindicações e conflitos diretos com a polícia.

---

<sup>2</sup> Utilizo esse verbo aqui da mesma forma como é empregado no cinema, no sentido de dividir em partes o que vai ser filmado para facilitar a gravação. Uma forma de dividir e reorganizar seja uma imagem, roteiro ou texto para melhor compreensão.

<sup>3</sup> FREIRE, Mozart Francisco de Oliveira. **Squatts**: zonas autônomas de resistência à biopolítica. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Curso de Ciências Sociais, 2014.

É interessante pontuar também que nesse contexto, no início de 2014, ingressei na Escola de Audiovisual da Vila das Artes, um equipamento da secretaria municipal de cultura de Fortaleza que além de cursos técnicos de cinema e vídeo, possui teatro, dança entre outros cursos que são oferecidos de graça a população. Nesse sentido, havia em mim uma vontade tanto de escrever quanto de realizar cinema. E nesse sentido busquei no meu projeto de mestrado alcançar um diálogo sobre realização em audiovisual e ciências sociais. Meu desejo não se localizava apenas no sentido de pensar os vídeos, mas de discorrer e problematizar como eles são produzidos pelas equipes, como esses vídeos se transformam em uma obra audiovisual e como elas circulam. Assim, ao longo de minha caminhada como pesquisador e realizador, pensar de forma conjunta a pesquisa em ciências sociais e a realização de uma obra audiovisual se tornaram para mim um desejo e uma forma de estar perto desses dois lugares e vivenciá-los, um em diálogo com o outro.

Nessa medida, voltando para junho de 2013, uma das fontes de pesquisa para acompanhar as manifestações, assim como para colher informações sobre atuações anarquistas e de ação direta o que dialogava com meu campo sobre os *anarcopunks* na minha monografia, eram os *sites* e mídias sociais de coletivos de jornalismo independente, equipes que não eram filiadas a nenhuma empresa de notícias e realizavam suas coberturas dos acontecimentos de dentro dos conflitos, com pouco orçamento e fazendo circular a informação pela *internet*. Faziam isso fugindo das bombas de gás lacrimogênio, das balas de borracha e ao lado dos manifestantes, pois se preocupavam em dar voz a eles. E era essas vozes que me interessava para minha pesquisa no momento. Já que nos jornais de grande circulação da cidade o discurso era pautado pela ordem e pelo pacifismo das manifestações, jugando as ações diretas como ações de vândalos, deslegitimando toda uma parcela do fenômeno que atuava desse modo.

Por acompanhar os *anarcopunnks* nessas manifestações, além de ler as notícias e ver os vídeos na *internet*, eu vi alguns coletivos de jornalismo independente nas ruas captando vídeos. Via os integrantes do Nigéria, assim como outros coletivos de cunho nacional como o Mídia Ninja, que acompanhava as manifestações em diversas partes do país. Esses coletivos atuavam nas ruas se misturando aos manifestantes gravando o som e imagens dos conflitos. Além das publicações dos coletivos locais, acompanhei as manifestações por todo o país através de alguns *sites* e *blogs* que se propunham a ser veículos de mídia independente. Fora

as reportagens que tomava nota para minha monografia, me prendia a atenção nesses endereços a atuação desses coletivos que militavam a partir da produção de informações e vídeos para movimentos sociais ou para o debate sobre os direitos humanos, de forma alternativa a mídia hegemônica. Assim, cheguei ao coletivo Nigéria.

É importante destacar que esse sobrevoo na *internet* com entrevistas, matérias e vídeos sobre o Coletivo Nigéria possui como objetivo dar a ver um "plano de consistência" preliminar sobre as ações e as interações dos seus atores. No entanto, essas pesquisas explanatórias iniciais são mecanismos fundamentais de inserção em campo, além de promoverem um levantamento empírico preliminar de grande valor para a pesquisa (Gondim & Lima, 2006).

Após a defesa de minha monografia comecei a realizar uma pesquisa mais específica sobre o Coletivo Nigéria nas páginas de jornalismo independente da *internet*, em seguida busquei por informações em *sites* de notícias tradicionais do estado do Ceará como o jornal O Povo e o Diário do Nordeste. Além disso, comecei a assistir sua produção audiovisual e tomar nota. Percebi também, que havia muitos vídeos do coletivo Nigéria em seus endereços nos sites *You tube* e *Vimeo*<sup>4</sup>, gravados nos debates pós-exibição de seus documentários.<sup>5</sup> Nesses vídeos os integrantes do coletivo recebem elogios, críticas e respondem as perguntas do público. Respostas essas que me ajudaram a pensar o coletivo, o campo e as questões que ele trazia. Também tomei nota sobre esses vídeos e esperei ansiosamente pela estreia de mais um de seus documentários no cinema, pois assim eu poderia participar fazendo algumas perguntas e me apresentar ao coletivo no final.

Esses eventos e discussões, esses debates proporcionados pelos filmes do Nigéria, em muitos casos, se transformam em novos vídeos, que acabam sendo compartilhados em redes sociais como *You tube* e *Vimeo*. Foi através do *You tube* que acompanhei muitos desses debates para a realização dessa pesquisa. Essas ações tendem a fortalecer os laços sociais entre uma multiplicidade de agentes, que vão de coletivos, educadores, realizadores, cineclubistas, apreciadores de documentários e pesquisadores como eu.

---

<sup>4</sup> *Youtube* e *vimeo* são sites da internet no qual é permitido ao usuário carregar, compartilhar e opinar sobre vídeos em formato digital de forma gratuita ou paga, dependendo do quanto de espaço virtual deseja utilizar.

<sup>5</sup> NÍGERIA, C. Debates. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/nigeriaaudiovisual> / e <https://vimeo.com/nigeria>. Acesso em: 18 maio 2015.

Diante dessas informações fui juntando, selecionando os fios condutores para a costura de uma trama para a pesquisa. Meu campo assim, foi constituído por todos esses recursos que apresentei até agora, pesquisa em sites e blogs da *internet* como o site do coletivo Nigéria, jornais locais de grande circulação e de mídia independente, endereço do coletivo no *Youtube* e *Vimeo*, participação em debates pós-exibição de seus documentários. Assim como entrevistas através das redes sociais e entrevistas presenciais. Dessa forma, a pesquisa teve seu início em maio de 2015 se estendendo até abril de 2016, possuindo assim aproximadamente um ano de coleta de dados. No entanto, desse período de finalização até o momento, ainda mantenho contato com o coletivo conversando sobre a realização dos seus dois longas e algumas dúvidas de pesquisa, isso tanto pelo *in box* do *Facebook* quanto pelo aplicativo de *smartphone*, o *WhatsApp*.

Dessa maneira, dentro desse campo de pesquisa percebemos que coletivo Nigéria teve a primeira formação constituída por: Pedro Rocha, 30 anos. Jornalista e mestre em sociologia pela UFC. Roger Pires 27 anos, jornalista formado pela UFC. Yargo Gurjão, 29 anos, e Bruno Xavier, 31 anos, também jornalistas, formados pela UNIFOR. Essa primeira formação esteve presente tanto na realização do *Com Vandalismo* quanto do *Defensorxs*, documentários que fazem parte da construção do campo de análise dessa dissertação. Posterior a realização desses dois documentários Pedro Rocha sai do coletivo.

Em seus discursos proferidos tanto em sites quanto em blogs e redes sociais, os integrantes do Nigéria falam que não possuem um trabalho exterior a esse projeto. Eles acreditam que o coletivo, além de uma militância representa um trabalho sério, um meio de sobrevivência, no qual decidiram investir. Assim, dentro da divisão de tarefas no coletivo Nigéria, Pedro se encarregava da parte escrita, no sentido do desenvolvimento de argumentos e projetos para editais. Roger Pires atua nas relações sociais, atendendo os clientes, negociando as parcerias. Yargo Gurjão se encarrega da edição e montagem dos vídeos e Bruno Xavier trabalha como câmera. Embora haja, essa predisposição dos cargos os integrantes do coletivo comentam que fazem circular essas posições de modo que todos sabem ocupar cada um desses lugares dentro do Nigéria.

Seguindo com a pesquisa, um debate no qual estive presente e rendeu bons frutos para essa dissertação ocorreu no Cine Teatro São Luiz, o qual descreverei com maior detalhes nos capítulos seguintes. Nesse dia, realizei algumas perguntas e no final me apresentei a

Yargo Gurjão e Bruno Xavier. Comentei sobre meu interesse em pesquisar o coletivo do qual faziam parte e eles sinalizaram de forma positiva me passando o *e-mail* do coletivo para marcarmos uma conversa inicial. O contato através do *e-mail* não funcionou bem. No entanto, não desisti, e tentei outra forma de comunicação com os integrantes do coletivo através da rede social *Facebook*.

Embora no *Facebook* a conversa com os integrantes tivesse uma maior fluidez do que por *e-mail*, ainda sim havia um longo espaço de tempo entre perguntas e respostas. De todos, Roger Pires era o mais comunicativo, no entanto nesse momento eu ainda não o conhecia pessoalmente. Conversávamos pelo *in box* dessa rede social *Facebook*. Assim, busquei iniciar um contato mais intenso com ele, começamos a estabelecer uma conversa contínua com o tempo. Evitei nesse período tocar no assunto da pesquisa. O coletivo estava sempre postando vídeos em seus endereços na *internet* ou dando entrevistas ou gravando alguma coisa. Dessa maneira entendo que o Nigéria estava em um momento intenso de produção o que restava pouco tempo para um encontro ou entrevista sobre a pesquisa, mesmo assim eu não me mostrava ausente.

Posteriormente, iniciei uma nova conversa sobre minhas intenções de pesquisa com Roger Pires já que conversávamos há algum tempo pela *internet*. Nesse momento, ele comentou que não ia poder ajudar porque sua namorada havia tido um bebê recentemente e os dois estavam nesse momento de cuidar do filho recém-nascido. Ainda tentamos marcar uma conversa por *skype*<sup>6</sup>, mas não ocorreu. Assim, ao observar a dificuldade no contato entre eu e o coletivo, Roger teve a ideia de criar um grupo de conversa no *in box* do *Facebook* entre os integrantes do Nigéria: Yargo, ele e Bruno e intermediou uma primeira conversa entre eu e o coletivo de uma forma geral para mobilizarmos um primeiro encontro.

O *e-mail* era uma forma de todos visualizarem minhas mensagens, no entanto é um meio de comunicação muito formal e não faz a conversa fluir bem. A conversa individual com os integrantes do coletivo pelo bate-papo estava fluindo, mas não conseguíamos chegar a um ponto em comum para os encontros. O grupo de bate-papo coletivo fez todos visualizarem a conversa sobre a pesquisa e possibilitou uma comunicação mais fluida do que no *e-mail*. Marcamos um encontro para um final de tarde e comecei a ter um contato maior com eles.

---

<sup>6</sup> O Skype é um software de comunicação gratuito que possibilita chamadas de voz e vídeo via Internet.

Reconheço que uma pesquisa no campo virtual realizada de forma isolada se torna imprecisa e a análise concreta das implicações sociais e culturais observadas na *internet* são dificultadas pela ausência de estabilidade neste domínio como afirma Lévy (2010, pág. 24). Dessa maneira, essas conversas presenciais com os integrantes do coletivo foram importantes para ampliar o escopo de análise da pesquisa. Assim, meu encontro com os discursos e práticas dos meus interlocutores foram polvilhados como vos apresento. No entanto, posso afirmar que todos esses planos, tanto físicos, quanto virtuais constituíram a matéria-prima para a tecitura do meu campo.

### **1.1 Marco Teórico.**

Caro leitor, não sei dizer ao certo se o início de minha pesquisa se deu nas manifestações de junho de 2013 em Fortaleza, ou na *internet* acompanhando as notícias desse acontecimento através de *sites* de mídia independente, assistindo vídeos e reportagens *online* pelo meu *smartfone*, ou no cinema entrando em uma sala de exibição para ver mais um documentário do Coletivo Nigéria, um coletivo que trabalha com jornalismo, mídia digital e audiovisual; foco desse empreendimento de pesquisa. Ou ainda tomando um cafezinho na casa de um dos seus integrantes enquanto conversávamos sobre esse projeto. Nesse sentido como posso falar por onde comecei? Assim, para esse empreendimento de pesquisa, segui as pistas de Latour que aconselha sempre começar em meio às coisas, *in medias res* (LATOURE: 2012, pág. 49).

Nesse sentido, outra pista que pretendo seguir é pensar o ciberespaço, *internet* ou plano virtual como disorro por toda a pesquisa como uma atualização do conceito de Pierre Lévy (2010) que o pontua como uma “infraestrutura material da comunicação digital” que abriga um “universo oceânico de informações” (LÉVY, 2010, pág. 17). Dessa forma atualizo o ciberespaço de acordo do Seagata e Rifiotis (2016), pensando-o como um elemento que compõe o campo de estudos da cibercultura, considerando dessa maneira as experiências e sensibilidades da vida vivida nas quais as pessoas, artefatos e outros seres são coproduzidos pela tecnologia digital (SEAGATA J. & RIFIOTIS T. 2016, pág. 10)

Nessa medida tecnologias como *e-mails*, *chats*, *blogs*, *in box* do *Facebook*,

*Youtube, Vimeo*, tecnologias da imagem e vídeos, dispositivos móveis e seus aplicativos não serão pensados separados do social, no sentido de possuímos o social e a técnica. Continuamos a seguir a trilha dos autores Seagata e Rifiotis (2016) na medida em que propõem pensar o social e a tecnologia como “redes sociotécnicas” destacando não dois campos onde o social é o domínio dos humanos e a técnica, em segundo plano, se reduz a um cenário tecnológico, mas destacando o “repovoamento” das pesquisas no campo da cibercultura, dando a ver as associações entre humanos e não humanos (SEAGATA J. & RIFIOTIS T. 2016, pág. 10)

Para Escobar (2016) a cibercultura é um campo onde podemos pensar a tecnologia e a informação computadorizada como elementos que estão transformando a cultura e a sociedade moderna. Segundo o autor:

O estudo da cibercultura está particularmente relacionado às construções e às reconstruções culturais nas quais novas tecnologias estão baseadas e que, por sua vez, também ajudam a formar. O ponto de partida da presente investigação é a crença de que qualquer tecnologia representa uma invenção cultural, no sentido de que produz um mundo. Toda tecnologia emerge de condições culturais particulares ao mesmo tempo em que contribui para a criação de novas condições culturais (ESCOBAR, 2016, pág. 22).

Assim o autor segue comentando que no mundo contemporânea a tecnologia e a ciência são campos cruciais para a criação da cultura no mundo contemporâneo e nessa medida, arrisco dizer que ao menos para essa pesquisa tanto a tecnologia do audiovisual, incluindo o cinema, quanto a informação computadorizada que encontramos no ciberespaço são fundamentais para se entender a cultura e a sociedade produzida pela realização dos documentários do coletivo Nigéria.

De acordo com Bezerra (2014) para um acontecimento se transformar em notícia, o jornalista recorre a formas literárias e diversos modelos narrativos. Nesse sentido, o autor fala que o cineasta recorre aos recursos cinematográficos que vão da captação da imagem, do som, da montagem do filme até a escolha da trilha sonora para costurar espaço, tempo e conflito (BEZERRA, 2014, pág. 29). Esse autor comenta também que tanto reportagens quanto documentários nos dão a ver a realidade em um recorte visual de transmissão/reflexão unidas em uma dimensão ética e uma busca estética para expressá-las (BEZERRA, 2014, pág. 27)



Existem, portanto, diversas questões em jogo na arte de fazer um documentário como a sua capacidade de ser um recorte visual de transmissão/reflexão unidas por uma ética e uma estética e o uso de tecnologias para a produção dessas imagens. Tanto no caso do recorte visual quanto no uso das tecnologias podemos dizer que as escolhas por mostrar ou não mostrar o que está no mundo, assim como se utilizar ou não de técnicas e linguagens construídos historicamente e legitimados pelo cinema Europeu e Americano podem vir a reproduzir ou romper com lógicas comuns a sociedade, valores estéticos e políticos.

Nesse sentido, entender a dinâmica de como ocorre essas decisões do que filmar e de como se apropriar da tecnologia para se filmar a partir das relações entre humanos e objetos pressupõe entender, portanto, a conexão entre a atividade artística e o uso das tecnologias. A tecnologia nesse sentido assim como a decisão desse coletivo de selecionar o que filmar se tornam potências agentivas promovendo novas experimentações narrativas nas quais a linguagem cinematográfica e jornalística se alteram e multiplicam. Assim, a criatividade e a tecnologia se associam nesta rede da qual interagem humanos e objetos.

Desse modo, a partir do que foi posto me lanço a indagação sobre quais elementos estão em questão no curso da produção audiovisual do Coletivo Nigéria. De que modo os seus equipamentos de vídeo, seu conhecimento em manuseá-los, as instituições, os movimentos sociais, outros coletivos e as pessoas, dentro de um contexto polifônico e multicausal, se tornam variáveis ou potência agentiva no protagonismo dessa realização de vídeos e documentários.

Nesse sentido, para tal empreendimento meu movimento de pesquisa seguiu o ritmo de uma costura feita a mão, com agulha e linha. De uma costura pensada como alguém que junta retalhos para construir um tecido. Retalhos de discursos sobre práticas encontrados em diferentes planos de existência e encontros: do corpo ao *frame*. Considerando assim, um campo multifacetado compreendido por um amálgama de vídeos, jornais, sites e redes sociais da *internet*, filmes, debates pós-filme e conversas presenciais que durou um ano, de maio de 2015 a abril de 2016, observando os detalhes e acompanhando os discursos sobre as práticas de realização de vídeos e documentários supostamente independentes do coletivo Nigéria.

Como aponta Diógenes (2013) para seguir as linhas e movimentos efetuados entre ambientes presenciais urbanos e o ciberespaço, para pesquisas que se agitam em redes, cabe ao pesquisador adquirir um dispositivo nômade, misturar-se, deslocar-se, registrar e refazer, se

assim for, traços, cores e estilos de *assinaturas* deixadas nas malhas da cidade e nos sítios digitais para a constituição de seu campo de pesquisa (DIÓGENES, 2013, pág. 51).

Desse modo, conectado pelo fio condutor de uma narrativa inteligível e consistente que possa dialogar e estender o pensamento sociológico. Esse trabalho de pesquisa em movimento de conexões entre o material e o virtual, de investigação multifacetada toma como referência o que Diógenes (2015) aponta como “zigzague etnográfico”, no sentido de perceber o campo se irradiando entre saltos e platôs (DIÓGENES, 2015, pág. 539 e 540). Esse trabalho se abre para um empreendimento de pesquisa no sentido de compor uma narrativa possuidora de uma dinâmica no sentido de unir mapas que nos possibilite compreender e explicar o tema proposto a partir de planos distintos de análise e fragmentos de observação. Como um exercício de rastrear e conectar mapas.

Assim, como material de análise e divisão metodológica para percebermos essa costura de espaço, tempo e conflito nos documentários do Nigéria, analisaremos duas obras do coletivo produzidas a partir de condições e associações diferentes, o documentário: *Com Vandalismo* (2013) e *Defensorxs* (2014). Dessa forma, esses dois documentários refletem para mim um campo fértil de análise da produção do coletivo por alcançar um espectro maior de suas formas de realização e por ser os dois longas-metragens do coletivo. Para um esforço metodológico de compreensão e investigação, dividiremos o processo de realização dos documentários da mesma forma que um realizador em audiovisual divide a produção de sua obra: Pré-produção, Produção e Pós-produção. Constituindo assim uma chave de percepção e análise para todas as etapas de realização de um filme.

Assim, considerando o cinema uma manifestação artística, mais precisamente uma manifestação da sétima arte podemos compreender a ação que se desdobra na obra audiovisual a partir de Becker (1977) tomando sua reflexão como base para entendermos essas obras como arte e assim como produtos sociais.

Para o autor, a arte é fruto de uma ação coletiva. Nesse sentido, ele compreende ação coletiva como uma maneira de focar na sociologia a atenção as pessoas que atuam juntas produzindo o drama da ação. Uma análise empírica que analisa os sistemas de interações se questionando sobre as categorias que estão envolvidas nessa interação (BECKER, 1977, pág. 10 e 11) Assim, podemos perceber que as “táticas” executadas para as realizações dessas obras são provenientes de correlações de atividades coletivas nas quais várias categorias

interagem entre si.

A partir disso pretendo rastrear a produção social do material audiovisual do coletivo Nigéria lançando mão das pistas deixadas por Bruno Latour que visualiza o social como uma série de associações entre elementos heterogêneos e a sociologia como uma busca de associações, “um tipo de conexão entre coisas que não são, em si mesma, sociais” (LATOURE, 2012, pág. 23). O social seria assim um movimento peculiar de reassociação e reagregação (LATOURE, 2012, pág. 25). Dessa maneira, quando me disponho a seguir a trilha do pensamento de Latour pretendo utilizar a teoria do Ator-Rede, a ANT, que consiste em “seguir as coisas através das redes em que elas se transportam, descrevê-las em seus enredos” (LATOURE, 2004, pág. 397).

Para tanto, deve-se atentar para as ações que estão fluindo de uma coisa para outra, enfatizando o trabalho, o movimento, o fluxo e as mudanças geradas por essas ações (LATOURE, 2006, p. 340). Para Latour (2012) esse esforço de pensamento é antes de tudo um caminho para rastrear e descrever associações, é uma maneira de dispor os rastros deixados pelos atores no curso de suas ações. Desse modo, a partir das associações do coletivo aqui pesquisado através da feitura de seus vídeos, podemos compreender de que maneira agem e produzem, como se dá a relação entre humanos e não-humanos nessa rede de realização audiovisual que envolve humanos, equipamentos, conhecimento e suas tecnologias.

É interessante pontuar aqui que para Latour, a grande vantagem de pesquisar o campo científico no qual ele se debruçou é que os fatos científicos são fabricados, existem em muitas formas diferentes e em fases de realização. (LATOURE, 2012, 174). A partir disso ele percebeu que micróbios, microscópios, vieiras e recifes não podiam deixar de ser elementos que estavam associados a entidade que ele estava a descrever. (LATOURE, 2012, 157). Desse modo, um material audiovisual ou um documentário também é fabricado, existe em muitas formas diferentes assim como fases de realização que no caso dessa pesquisa foi dividida em Pré-produção, Produção e Pós-produção.

Assim, no audiovisual há também elementos não-humanos como o equipamento de filmagem, a *internet*, a tecnologia assim como a sala de cinema que não podem deixar de estarem associados aos elementos humanos que rastreio em minha dissertação. Penso que buscar explicar o social no sentido de perceber associações que compõe o movimento do Nigéria é indispensável rastrear seus encontros com o tipo de equipamento que geralmente

utilizam para captar e editar seus vídeos, seu encontro com a rua, a *internet*, os locais de debates, movimentos sociais, assim como o cinema e suas salas e circuito de exibição.

Reconhecemos também que os coletivos de mídia independente não possuem discursos neutros. Cada um é portador de um discurso específico sobre os temas sociais que abordam. Lenoir (1998) comenta que a análise do discurso, das representações que veicula e das pretensões que formula é inseparável do estudo de quem enuncia e das instâncias nas quais é pronunciado ou publicado (LENOIR, 1998, pág. 88). Assim, podemos nos indagar que tipo de vínculos esse coletivo mobiliza para produzir as notícias. Qual a dinâmica específica de cada um para operar a produção e a circulação das informações?

Voltando a Bruno Latour (2001), na Teoria do Ator-Rede, a ANT, a ideia de ator se refere a humanos e não humanos. Ator nessa perspectiva é definido com base naquilo que ele faz, em suas ações, seus rastros e pelos efeitos que produz no mundo os quais promove e sofre vicissitudes na tecitura da rede (LATOIR, 2001, pág. 346). Dessa maneira, tanto o cinegrafista quanto sua câmera produzem efeitos no mundo social. Tanto os quatro sujeitos do Nigéria, seus parceiros, movimentos sociais, outros coletivos e instituições, assim como seus equipamentos, câmeras digitais, microfones, computadores, bicicleta, óculos de proteção, colete com a identificação de jornalista são elementos de constituição da rede tecida pelo Nigéria na produção de seus documentários.

Podemos pensar a associação desses elementos como um corpo conjunto, um corpo que dialoga com o mito político do ciborgue de Dona Haraway que argumenta a favor dele como “uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos” (HARAWAY, 2013, pág. 36).

Perceber o ciborgue e elaborar a tessitura da rede nesse sentido, é seguir as ligações, perceber as associações do coletivo Nigéria com essas coisas citadas acima, tanto no plano virtual quanto material, em interação com a cidade, outros sujeitos e com as novas tecnologias, tendo em vista que todos esses elementos em interação produzem efeito na constituição da rede, modificando-a e sendo modificados por ela.

Rifiots (2016) comenta que na ANT, descrever é rastrear as interações que conjugam elementos humanos e não-humanos que incidem no curso de uma ação. Nesse sentido, a ação é o foco da atenção e não as entidades pré-configuradas. Para esse autor,

agência não é determinação ou escolha, mas resultado da descrição de uma ação, de um processo, ou melhor de um fluxo de ação. Falar em agência nesse contexto para o autor é “apresentar uma ação e mostrar ou narrar os rastros observáveis”. (RIFIOTIS, 2016, pág. 124).

Podemos compreender assim que a noção de rede para Latour se remete aos fluxos, circulações e alianças onde os envolvidos interferem e sofrem interferências constantes, a modificando. Pensar a rede, é pensar uma série de ações que se associam. A noção de rede enquanto realização das multiplicidades assemelha-se ao conceito de rizoma dos filósofos Deleuze e Guattari (1995) que conecta um ponto a outro qualquer colocando em jogo signos muito diferentes, inclusive não-signos (DELEUZE & GUATTARI, 1995, pág. 32).

Dessa maneira realizar um desenho de pensamento rizomático na presente pesquisa é revisitar os mapas de ação desse coletivo na cidade e na *web*, percebendo seus fluxos, traçando circuitos de militância, associações, trabalho e resistência. Ao traçarem um "plano de consistência" dentro da urbe e da *internet*, os sujeitos do coletivo Nigéria tecem para si um rizoma com todos os elementos e signos que estão em seu entorno. Deleuze comenta que um rizoma "opera pelo desejo por impulsões exteriores e produtivas"(DELEUZE & GUATTARI 1995, pág. 23) e continua:

Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças (...) o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linhas de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.32).

Nesse sentido, na abordagem do Ator-Rede, trata-se então de colocar em relevo os fluxos, os movimentos de agenciamento e as vicissitudes por eles provocados. Como diz Deleuze o rizoma "não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças" (1995, p.32). Latour reitera que no Ator-Rede “não há informações, apenas transformações” (LATOURE, 2006, pág. 343). Desse modo, a partir do que foi posto podemos nos indagar sobre que elementos estão em questão no curso da produção filmica do Coletivo Nigéria para estes sujeitos realizarem um “jornalismo de guerrilha”. De que modo as coisas, a

tecnologia, as instituições, os movimentos sociais, outros coletivos e as pessoas atuam como potência agentiva positiva ou negativa no deslocamento do Coletivo e como a emergência desses fluxos faz precipitar a rede, ou seja, a produção do social em ação.

Para tanto, podemos utilizar também como lastro uma reflexão a partir de De Certeau (2012) e pensar o coletivo/produtora Nigéria buscando compreender como em sua realização audiovisual supostamente militante, alternativa, institucionalmente legal e com desejo de retorno financeiro, manipula o espaço da mídia e do audiovisual imposto pelas grandes empresas e pelo mercado com suas táticas relativas as situações particulares (2012, p. 81). De Certeau oferece a metáfora da "sucata" para ilustrar seu pensamento sobre o conceito de tática pontuando que na sucata o trabalhador recupera o material e utiliza a máquina por conta própria, subtraindo à fábrica, proprietária do material e da máquina, tempo a partir de um trabalho livre e criativo. Assim pensa De Certeau que com a cumplicidade dos outros trabalhadores esses realizam “golpes” no terreno da ordem estabelecida (2012:82). De Certeau comenta:

A arte da “sucata” se inscreve no sistema da cadeia industrial (é seu contraponto, no mesmo lugar), como variante da atividade que, fora da fábrica (noutro lugar), tem a forma da bricolagem. (DE CERTEAU, 2012: 86)

Assim, podemos investigar como o Nigéria se arranja com essa composição de ser um coletivo e também uma produtora? O que eles mobilizam para estar entre esses dois lugares? Os sujeitos do Nigéria ao apontarem para uma dinâmica de negociação e reapropriação com suas práticas de mídia e audiovisual dentro da cidade, deixam como rastro de seus fluxos na cidade uma chave sempre em aberto, um “espaço liso” onde esses indivíduos se distribuem. Assim, traçam para si um trabalho nômade, uma vida “intermezzo” entre ser um coletivo e ser uma produtora, onde comenta Deleuze, “até os elementos do seu hábitat estão concebidos em função do trajeto que não para de mobilizá-los”. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, pág. 51)

Aqui lanço a seguinte questão. Qual a potência desse "jornalismo de guerrilha" ou quais elementos estão associados para fazer agir as táticas de um coletivo/produtora que se reconhece como independente em relação a grande mídia hegemônica. Dentro da rede de produção social do Nigéria buscamos assim perceber esse "jornalismo de guerrilha" e suas

associações para táticas independentes de realização.

Portanto, para expor a costura dessa rede social do Nigéria em suas produções, no segundo capítulo contextualizo a insurgência de novas formas de manifestações políticas e sociais e como surgem novas estratégias de participação direta e ação política que contribuem com a visibilidade de outras éticas e estéticas de engajamento de militantes e coletivos. Assim como discorro sobre o coletivo Nigéria e sobre o seu possível “jornalismo de guerrilha” considerando como os sujeitos do coletivo se veem e como classificam suas obras Com Vandalismo e o Defensorxs.

No terceiro capítulo falo sobre a pré-produção desses dois documentários, considerando o projeto inicial dos filmes, o argumento, roteiro, captação de recursos e a comunicação do coletivo com o que vai ser filmado, no sentido de mostrar a relação deles com os indivíduos e movimentos sociais que pretendem dar a ver através de seus vídeos. Buscamos entender a partir de um desenho de pré-produção quais são os vínculos que movimentam e faz agir o coletivo.

No quarto capítulo pontuo a produção enfatizando como operam os equipamentos e se há uma direção autoral em seus documentários. Trataremos de investigar agora a partir da fase de produção de uma obra audiovisual propriamente dita, o que movimenta a realização da obra em campo. A partir de suas ações vinculadoras, como o coletivo Nigéria capta som e vídeo na realização de seus documentários e que tipo de sociedade produzem com isso.

No quinto capítulo vamos dar continuidade ao processo de realização de uma obra audiovisual, considerando agora a montagem e o tratamento que os vídeos captados vão ter para se transformar em documentários e suas respectivas circulações seja na *internet* ou no cinema. Nos que diz respeito a pós-produção, o que desejo mostrar nessa pesquisa é o processo de montagem, finalização e exibição dos vídeos produzidos pelo coletivo Nigéria.

E por último, no sexto capítulo faço as considerações finais com uma síntese do que foi posto destacando que a atuação e as associações do coletivo Nigéria atendem a outra forma de produção e pensamento no seu fazer documental.

## 2. COLETIVO NIGÉRIA E O "JORNALISMO DE GUERRILHA".

No início do século XXI, surgem os movimentos de resistência global e anticapitalistas em *Seattle* no ano de 1999. Como exemplo dessas novas formas de ações podemos pensar o *Reclaim The Streets* e os Dias de Ação Global que segundo Ludd (2002:10) são movimentos de contestação política, praticados nas ruas, organizados por grupos de afinidades e de forma autogestionária, não-hierárquica, não-burocrática e autônoma. Foi criado também em *Seattle* no ano de 1999 uma forma alternativa de cobrir todos esses movimentos de rua que ficou conhecido como CMI – Centro de Mídia Independente<sup>7</sup> que se tratava de um site na *Internet* que recebia e armazenava coberturas jornalísticas que poderiam ser publicadas e reproduzidas sem *copyright*, por qualquer pessoa ou qualquer órgão de mídia independente sem fins comerciais.

Em 2011, uma vasta rede de mobilizações e protestos sociais semelhantes aos que se iniciaram em 1999 eclodiram no mundo. Estas manifestações começaram no Norte da África, com a derrubada de ditaduras no Egito, Líbia e Iêmen, passando pela Europa, com ocupações e greves na Espanha e Grécia e estendeu-se aos EUA com a ocupação de *Wall Street*. Segundo Carneiro (2012), as formas de ações praticadas nessas manifestações tinham características semelhantes a ocupação de espaços públicos como praças, usos de redes de comunicação alternativas e articulações políticas que recusavam o espaço institucional tradicional (SOARES CARNEIRO, 2012, pág. 8). Esses novos movimentos sociais e ações políticas foram divulgados não só pelas mídias tradicionais como TV e rádio, mas por uma difusão de novas mídias como as redes sociais da *internet e twitter*, “tomando a forma de uma dimensão viral, um boca a boca eletrônico com mensagens replicadas a milhares de outros emissores” (SOARES CARNEIRO, 2012, pág. 9).

Essa nova forma de ocupar os espaços públicos em manifestações sem intermédio de representações como sindicatos ou partidos políticos, sem uma estratégia de agendas de negociação com o Governo, somado a um centro de informações sobre os acontecimentos no

---

<sup>7</sup> SOBRE o CMI. **Mídia independente**. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/>. Acesso em: 14 maio 2015.



qual qualquer um com acesso à *internet* pode contribuir com notícias sobre os fatos polvilharam as ações tanto culturais quanto políticas das grandes manifestações que vieram posteriormente. Expressando essas mudanças tanto na comunicação, organização, quanto na associação entre indivíduos e ações praticadas.

Seguindo o fluxo dos acontecimentos desse novo fenômeno cultural e político, em junho de 2013, se iniciou no Brasil uma série de manifestações e ações políticas em todo o país. Conhecida como "jornadas de junho" essas manifestações levaram a esfera pública as ruas para ocupá-las, reivindicando direitos e demonstrando insatisfação política. Esse momento teve como início a manifestação do MPL – Movimento do Passe Livre contra o aumento da passagem de ônibus na cidade de São Paulo e somou-se com as reivindicações de fim da corrupção e dos gastos do governo para a realização da Copa das Confederações.

Barreira (2014) assinala que foram duas semanas de junho com passeatas, concentrações e manifestações variadas as quais fizeram das ruas "palcos iluminados, nem sempre pacíficos, pois atravessados por tensões e conflitos envolvendo manifestantes e operadores da segurança pública" (BARREIRA, 2014, pág. 148). Pontua ainda que as "jornadas de junho" "assumiram o caráter de uma agenda coletiva de demandas e a disseminação dos eventos teve amplo registro nos meios de comunicação de massa" (BARREIRA, 2014, pág. 148). Os manifestantes se multiplicavam pelo país e marcavam ocupações em espaços públicos em várias cidades de forma simultânea (*Idem*).

Para a autora as "jornadas de junho" deram a ver manifestações com grande alcance na esfera pública, agilidade em suas atuações e sua multiplicação em várias cidades do Brasil (BARREIRA, 2014, pág. 147). Segue expondo que o repertório cultural e político expresso nas manifestações brasileiras engloba tanto a experiência dos movimentos sociais quanto registros de ação direta como saques, quebra-quebra de vidraças, carros e confronto direto com a polícia (BARREIRA, 2014, pág. 152). Segundo a autora por conta desses atos violentos, distinções acerca da ação de "baderneiros" ou "vândalos" e participantes "pacifistas" nas mobilizações eram frequentes, mostrando uma divisão entre o que era considerado "justa reivindicação" e o que era denunciado como "atos de vandalismo" (BARREIRA, 2014, pág. 149). Para Barreira a leitura das ações diretas realizadas nas manifestações:

É quase sempre avessa ao princípio da mediação, tendo como característica o uso da ostentação radical e da visibilidade como elementos indutores de aparecimento público. Dotadas de intenso poder de difusão e impacto, as “jornadas de junho” moldaram-se nas redes sociais e no espaço público, tornando a expressividade e a visibilidade não apenas uma estratégia pontual, mas o próprio modo de ser dos eventos. As ruas, enquanto lugar de intensa ostentação, funcionaram como um grande palco no qual as ações desenvolveram-se, reunindo repertórios coletados de um conjunto de amplas experiências, algumas das quais advindas dos próprios movimentos sociais: o quebra-quebra dos transportes, as “diretas já”, os saques e outras manifestações (BARREIRA, 2014, pág. 151).

Essas ações diretas além de terem uma grande visibilidade e impacto na sociedade, sua potência se irradiou por conta das redes de comunicação da *internet*. Barreira sublinha que é importante percebermos que nessas manifestações realizadas no espaço urbano, suas estratégias de escolha de momentos, lugares e a rapidez de mobilização se deu fundamentalmente pelo uso intensivo de redes sociais (BARREIRA, 2014, pág. 149).

Essas manifestações além de serem exibidas e comentadas pelos jornais de circulação local e nacional e na rede de TV aberta, ganharam destaque na *internet*, em redes sociais, *blogs*, *youtube* e etc. Que serviram como instrumentos para marcar, organizar, registrar e discutir as manifestações criando um banco de dados multimídia com textos, sons, vídeos e imagens, produzidos por jornais tradicionais, polícia militar, partidos de direita, partidos de esquerda, movimentos sociais, coletivos de audiovisual, *videomakers* e outros segmentos da sociedade.

Segundo Gohn (2016) o desenvolvimento das comunicações e de novas tecnologias tem levado a novas formas de organização dos indivíduos na sociedade com utilização de ativismo na *internet* assim como novas formas de ocupá-la. Para a autora, trata-se do esboço de novas formas de “ação coletiva”, que fazem a junção da ação de indivíduos isolados e de coletivos em rede *on-line*. Estão menos estruturadas a partir de organizações institucionalizadas e mais a partir de uma cultura da virtualidade. Trata-se de um outro momento organizativo da sociedade (GOHN, 2016, pág. 133). Para a autora:

A grande revolução operada na forma de comunicação entre os indivíduos, com o desenvolvimento e consumo das novas tecnologias, especialmente a Internet e o uso dos aparelhos móveis, geradores de grande potencial de mobilização da sociedade criou novas formas de sociabilidade na sociedade civil, longe das estruturas estatais institucionalizadas (GOHN, 2016, pág.

136).

Nesse contexto, os movimentos sociais e coletivos passaram a atuar com novas formas de ações coletivas como nos apontou Gohn (2016). Os sujeitos passaram a dominar ferramentas em formato audiovisual de produção, interação e publicação de informações e passaram a ser produtores de notícia e assim tecer discursos mais autônomos, sem a mediação ou o controle da grande mídia como Jornais, Revistas, Rádios e TVs. Qualquer pessoa que possua um celular com câmera e acesso à *internet* pode fotografar ou filmar e em seguida postar nas suas redes sociais em tempo real o acontecimento captados pelo aparelho. Esse novo tipo de registro audiovisual da notícia se acumula em um banco de dados multimídia que circula na *internet*, distribuído em *sites*, blogs, redes sociais, sendo constantemente modificado e compartilhado pelos acessos e comentários dos usuários da *internet*.

Sobre o impacto das novas tecnologias nas relações sociais e na própria comunicação, Castells (1999) compreende que a “sociedade em rede” se modifica e se potencializa com as novas formas de apropriações e crescente democratização do acesso à *web 2.0*. Almeida & Evangelista (2013) comentam que as novas tecnologias da informação e comunicação estão reformulando as práticas e relações sociais entre pessoas, empresas, governos, organizações e a própria mídia. Nessas novas tecnologias estão inseridas as mídias alternativas, como os veículos comunitários e as mídias digitais como os blogs, *podcasts*, *sites* independentes de notícias dentre outros que estão se proliferando na *internet*. (CASTELLS, 2013, pág. 2).

Dessa maneira destacam-se as tecnologias móveis ou tecnologias digitais que surgem como elementos do ciberespaço, como conexões *Wi-Fi*, *bluetooth*, 3G, 4G, celulares, *smartphones*, *tablets*, *notbooks*, câmeras digitais *cyber-shot*, DSLRs, filmadoras digitais *Handycam* e *GoPro*. Além disso, pontuam os sites e redes sociais da *internet* como o *Facebook*, *Twitter*, *Youtube*, *Flickr*, *Instangram*, *Blogs* e *Chats*. Todas essas tecnologias nos fazem acessar e circular no ciberespaço, tendo a mão essa atmosfera de informações esse lugar digital através do envio e recebimento de textos, imagens, vídeos e sons nos quais os mais diversos segmentos da sociedade estão interagindo em múltiplos fluxos e sem a existência de mediadores ou filtros (CASTELLS, 2013 pág. 2 e 3).

Dessa maneira, os sujeitos sociais estão utilizando as facilidades da tecnologia

virtual da comunicação como novas possibilidades de ação e participação política. Tomando o ciberespaço como lugar de produção e circulação de informações, os indivíduos e militantes estão trocando experiências nas comunidades virtuais, visualizando e compartilhando *links*, produzindo hipertextos de forma colaborativa, assim como produzindo imagens, documentários e matérias jornalísticas. As facilidades de produção somadas a velocidade de circulação da informação que dispõe o ciberespaço tornadas acessíveis aos indivíduos reconfigura as relações de poder no interior da esfera contemporânea da mídia.

Nesse sentido, surgem novas estratégias de participação direta e ação política que contribuem com a visibilidade de outras éticas e estéticas de engajamento de militantes e coletivos que colocam em questão “uma única versão dos fatos”, produzindo notícias e fazendo-as emergir no ciberespaço através de um intenso diálogo público e interativo (MALINI & AUTOUN: 2013, pág. 113). Estes além de militar pela autonomia da produção e do acesso à informação, se aproximam dos movimentos sociais e se engajam em lutas sociais e políticas. Seja através de textos, som ou imagem, em contra ponto as narrativas produzidas pelos grandes conglomerados de comunicação.

Podemos mostrar como exemplo para esse novo tipo de ativismo a Mídia N.I.N.J.A. – Narrativas Independentes Jornalismo e Ação, que realizou a cobertura das últimas mobilizações no Brasil através de um jornalismo imersivo realizado de dentro do epicentro das manifestações, transmitindo tudo pela *internet* e alcançando um pico de 25 mil pessoas *online* (MALINI & ANTOUN: 2013, pág. 15). A Mídia N.I.N.J.A também esteve no Ceará. Nas manifestações de junho ocorridas como já mencionei, além de eu estar enquanto manifestante anarquista estava também enquanto sociólogo em campo, acompanhando um coletivo de *anarcopunks* que foi a fonte de reflexão sociológica da minha monografia. Ali estava pulsando vários outros coletivos, entre eles o Mídia N.I.N.J.A que acompanhava o fluxo das manifestações.

Durante minha participação nas manifestações, em uma tentativa da polícia de dispersar os manifestantes com bombas de gás, bombas de efeito moral e tiros com munição de borracha, observei um rapaz branco, por voltas dos seus 25 anos, parecia estar só e meio perdido. Usava terno, sapato social branco e uma mochila de carregar *notebook*. De dentro da mochila, saía um cabo branco que se conectava a um *Iphone* que o rapaz segurava com a mão e apontava para o tumulto como se estivesse filmando tudo, além de parecer narrar os

acontecimentos. Ao me aproximar para tentar ouvir o que tanto narrava, percebi que ele estava transmitindo os acontecimentos ao vivo via *streaming*, ou seja, o vídeo captado naquele momento pelo *iphone* estava sendo enviado e transmitido de forma simultânea na *internet*. Durante a filmagem o rapaz estava sempre pontuando sua localização, o que estava acontecendo e se apresentando enquanto Mídia N.I.N.J.A. no Ceará.

Outro movimento que me chamou a atenção dentro desse magma que foi parte do meu campo e das jornadas de junho de 2013 aqui no Ceará, foi a atuação de alguns indivíduos que pareciam estar em coletivo. Tratava-se de quatro rapazes que não se vestiam de terno, mas com camiseta, bermuda ou calça jeans e tênis. Utilizavam óculos de proteção e coletes verde-escuro com vários bolsos. Pareciam coletes de jornalistas ou de equipe de audiovisual. Não filmavam com *Iphone*, mas com uma Câmera *Canon* da linha DSLR que além de fotografar é capaz de filmar por até 10 minutos seguidos sem descarregar a bateria. Na câmera estava conectado um microfone na parte superior e na parte inferior havia um suporte parecido com um bastão de mais ou menos um metro de comprimento, utilizado para dar uma estabilidade maior as filmagens sendo apoiado no chão ou levantado acima da altura da cabeça confere uma filmagem panorâmica do que estava acontecendo.

Assim, dentro desse fluxo de acontecimentos nas manifestações e de uma pesquisa posterior na *internet*, fui acumulando imagens, vídeos e textos para aquilo que estava participando e observando em 2013. Dessa maneira, nesse desenho espaço-temporal que busquei dar a ver, insurgiu para mim o coletivo Nigéria que dentro dessas novas formas de ações coletivas me instigou por parecer mobilizar em seu repertório de atuação um jornalismo participativo em diálogo com o audiovisual, feito em associação com outros indivíduos, coletivos e instituições, utilizando equipamentos simples e uma forte atuação nas redes sociais.

## 2.1 Coletivo Nigéria.

O coletivo Nigéria inicialmente foi composto por: Roger Pires, Bruno Xavier, Yargo Gurjão e Pedro Rocha. Eles são estudantes de jornalismo e quando se formaram, decidiram trabalhar juntos como um coletivo *freelancer*, realizando vídeos e documentários. Roger Pires é encarregado da comunicação e relações sociais do coletivo. Bruno Xavier realiza as gravações dos vídeos. Yargo Gurjão é o editor e montador. Já Pedro Rocha se encarrega da parte escrita, como elaboração de argumentos e projetos. Esse coletivo obteve destaque na capital cearense realizando a cobertura das manifestações dos dias 19, 20, 21 e 27 de junho de 2013, gerando o longa-metragem do gênero documentário chamado Com Vandalismo, um longa-metragem que circula de forma pública na *internet*.

Em 2014, o coletivo lança outro longa-metragem documental chamado Defensorxs. Esse documentário foi filmado nos meses de outubro e novembro nas cidades de São Paulo, Curitiba, Fortaleza, Dourados e Altamira. Foi financiado pela campanha “Somos todos Defensores”, a fundação de direito privado “Fundo Brasil de Direitos Humanos” e por um financiamento coletivo através da plataforma “Catarse”. O filme circulou em diversos festivais de cinema do país, assim como em algumas salas de exibição comercial.

Iniciando a tecitura desse texto, abro as investigações discorrendo sobre o sentido do coletivo se intitular Nigéria. Acredito ser um fator importante que diz muito sobre a expectativa e projeção que os indivíduos do coletivo esperam de seu material audiovisual. Segundo o que foi postado pelos seus integrantes em sua página do *facebook*, esse nome é uma homenagem ao *nollywood*, o cinema produzido na Nigéria.

O site "Por dentro da Africa"<sup>8</sup> expõe que com a crise que assolou o país na década de 80 os nigerianos buscaram outras formas de sustentar a produção audiovisual do país. Assim a realização dos filmes se dava de outra maneira, intensificando a democracia ao acesso pela população nigeriana e mostrando a própria população nos filmes e documentários:

---

<sup>8</sup> NOLLYWOOD: o cinema da Nigéria que criou sua própria identidade. **Por dentro da Africa**. 13 março 2013. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/nollywood-o-cinema-da-africa-que-surpreendeu-o-mundo>, acesso em: 18 maio 2015.

É um modelo democrático onde é possível produzir. É barato de operar, aproveita as condições econômicas da Nigéria e usa como matéria-prima a população enorme, cheia de ótimas histórias para contar – diz, em entrevista ao **Por dentro da Africa** Jonathan Haynes, professor da Universidade de Long Island (Nova Iorque), que há décadas se debruça sobre os estudos do cinema nigeriano.<sup>9</sup>

O objetivo desse modelo era levar a produção cinematográfica para 170 milhões de habitantes. A Nigéria investiu na produção para TV e vídeo, no caso da época videocassete, buscando uma produção de filmes e documentários simples e que pudessem dar a ver a diversidade do povo nigeriano em suas características culturais:

A proposta de *Nollywood*, nome que nasceu em 2002, não se encaixa no perfil comercial de *Hollywood* (Indústria dos Estados Unidos). Ela é autêntica e olha única e exclusivamente para a África e para a Nigéria, uma fonte vasta de energia e curiosidade com mais de 205 línguas e dialetos. Por conta disso, *Nollywood* não produz apenas em inglês, mas em línguas locais como yoruba, igbo e hausa.<sup>10</sup>

No site de financiamento coletivo “Catarse<sup>11</sup>”, onde o Nigéria produziu uma grande campanha para a finalização do seu segundo Longa-metragem documentário Defendorxs, eles se apresentam como uma produtora audiovisual, composta por quatro jornalistas que produzem vídeos em parceria com movimentos sociais, organizações não-governamentais e entidades sem fins lucrativos. Destacam que suas produções sempre abordam questões de interesse público como a luta pelo direito à moradia, pelos direitos das mulheres, das populações indígenas e LGBT. Expõem também que produzem “de forma autônoma” e “atuam como um coletivo de mídia independente na cobertura de ocupações, greves e protestos”<sup>12</sup>.

O Nigéria que nasce em Fortaleza, capital do Ceará, além de possuir o cinema nigeriano como influência e se reconhecer enquanto coletivo, também parece funcionar como uma produtora. Tanto o coletivo quanto a produtora buscam trabalhar com a realização de

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Catarse é um site de financiamento coletivo de projetos pela internet. **Catarse**. Disponível em: <https://www.catarse.me/pt/defensorxs>. Acesso em 18/05/2015

<sup>12</sup> Idem.

vídeos de interesse político e social. Para Yargo Gurjão o coletivo decidiu trabalhar enquanto produtora apenas com os movimentos sociais de afinidade política, os quais ele não chama de “clientes”, mas de “parceiros” e assim realizam vídeos institucionais<sup>13</sup>. Vale considerar que enquanto coletivo o grupo também busca suas parcerias com grupos ou movimentos que se afinem com suas posturas políticas. De acordo com Yargo, a produtora garante rentabilidade para seus membros com seus “vídeos institucionais” e sustenta suas ações com os “vídeos autorais”. Surge aqui uma primeira questão a ser pensada. Como funciona o Nigéria ocupando esses dois lugares. E o que significa realizar um “vídeo institucional” e um “vídeo autoral”?

Numa conversa marcada para o final de tarde de 18 de abril de 2016, na casa de Bruno, lugar onde geralmente se reúnem para discutir as demandas e encaminhamentos do Nigéria, este relata que o coletivo teve seu início de fato entre 2011/2012. Antes do Nigéria eles já possuíam alguns vídeos realizados de forma individual e já traziam consigo algum conhecimento em audiovisual. Segundo ele, a ideia de formação do coletivo “era de fazer uma produtora que empoderasse os movimentos sociais”, no sentido de dar voz e visibilidade as lutas sociais.

Bruno continuou comentando que para o Nigéria funcionar nesse sentido de “empoderar os movimentos sociais” foi construído uma base institucional que é a produtora Nigéria. Esta possui CNPJ e realiza “vídeos institucionais” assim como envia projetos de audiovisual para editais públicos. Grande parte desses editais não aceitam projetos de pessoa físicas, nesse sentido é importante possuir CNPJ para se apresentar como pessoa jurídica e mostrar o Nigéria como uma empresa produtora de vídeos, funcionando para captação de recursos. Por outro lado, há o coletivo, que para ele é a mesma coisa, no entanto, faz “vídeos autorais”, no sentido de realizar vídeos sem um contratante, outros sujeitos ou organizações, possuindo um maior prazo e liberdade de produção e realização:

É uma coisa híbrida, mas é a mesma coisa. O coletivo trabalha de forma autoral. Como a gente tem um caixa a gente paga para fazer nossas produções. Assim também foi o “Com Vandalismo” que a gente fez de forma autoral. Assim, os trabalhos institucionais com os movimentos sociais

---

<sup>13</sup> VANDALISMO midiático: Coletivo Nigéria faz jornalismo independente em Fortaleza. **Catraca Livre**. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/fortaleza/urbanidade/indicacao/vandalismo-midiatico-coletivo-nigeriafazjornalismo-independente-em-fortaleza/>, Acesso em: 18 maio 2015



bancam a gente para fazer nossos trabalhos autorais que também tratam de movimentos sociais só que com uma autonomia maior, com um prazo maior de realização. (Bruno Xavier, entrevista presencial, 18/04/2016)

Nesse sentido, os “vídeos autorais” do coletivo são aqueles projetos oriundos das questões, demandas e vontades do Nigéria, financiados por eles mesmos a partir de seu caixa ou por editais e onde há uma maior liberdade de pensamento para a realização assim como um maior tempo para a produção. O Nigéria enquanto produtora pode enviar um projeto para um edital público para realizar um “vídeo autoral”.

Já os “vídeos institucionais” são aqueles encomendados por terceiros onde há financiamento privado e uma expectativa de retorno do produto audiovisual, já que o coletivo se encarrega apenas de filmar o projeto mostrado pelo contratante. Como exemplo desses trabalhos institucionais podemos destacar propagandas para partidos políticos, vídeos realizados para a formação e conhecimento do movimento social MTST e o documentário Defensorxs que nos dar a ver o dia a dia da luta de comunidades tradicionais, populações indígenas, LGBT, assim como a atuação de defensores do direito a moradia e justiça.

No entanto, ambos os vídeos, estão em um mesmo plano de coerência política que não trai os princípios políticos do coletivo. Yargo continua a conversa sobre o assunto:

É produtora porque tem que emitir nota fiscal. Mas a gente não funciona como produtora. Porque uma produtora geralmente é uma empresa verticalizada com um patrão e funcionários. A gente trabalha mais como se fosse uma cooperativa, todos tem o mesmo poder e nossas decisões são todas horizontais. É natural que cada um faça mais de uma função tipo o Bruno filma mais, eu edito mais, Roger atende os parceiros, mas cada um faz tudo. As decisões passam por todos (YARGO GURJÃO, entrevista presencial, 18/04/2016).

Desse modo, o coletivo se mostra como produtora para poder se relacionar em termos burocráticos enquanto pessoa jurídica com outras instituições, sejam públicas ou privadas, no qual as prestações de serviço, embora reconhecidas como “parcerias” necessitem de uma formalidade maior como assinatura de contratos e emissão de notas fiscais. Segundo Yargo o planejamento e funcionamento do Nigéria busca uma forma horizontal, semelhante a uma cooperativa no qual as tarefas e recursos são divididos de forma igualitária. O coletivo possui critérios pessoais de organização e relações de confiança entre eles, sem contratos,

hierarquias ou relações de patrão e empregado. Há uma divisão dos trabalhos no que diz respeito a operação dos equipamentos de som, imagem e edição do material, do papel de comunicador e das relações sociais. No entanto, essas posições não são fixas e essas atividades se atravessam.

Voltando a *internet*, para investigar os rastros virtuais do Nigéria na busca de mais uma pista dessa concepção do que pode vir a ser, Roger Pires fala que é um coletivo no qual se trabalha muito mais em “rede” do que com a ideia de funcionário, de cargos e patrão. Fala que o coletivo produz vídeos e documentários com temáticas ligadas as lutas sociais e aos direitos humanos. “Fazemos vídeos que acumulem para o debate sobre o tema dos direitos humanos e sobre o direito à cidade. A gente vem entendendo isso na prática visitando os lugares, acompanhando ocupações e remoções”. (ROGER PIRES, programa virtual: 4º edição do papo ciclovida, 05/08/2015,).

Podemos refletir sobre essa concepção de coletivo relatada até agora pelos integrantes do Nigéria seguindo os rastros do que nos diz Migliorin (2012) sobre o que pode vir a ser um coletivo de audiovisual. Desse modo o autor começa pelo óbvio, “um coletivo é mais que um”. No entanto, um “coletivo é mais que um e é aberto”. Para o autor essa é uma primeira característica que possibilita não cairmos na cilada de pensar o coletivo como um grupo hermético. Nesse sentido, para ele, coletivo “é antes um centro de convergência de pessoas e práticas, mas também de trocas e mutações. Ou seja, o coletivo é aberto e seria, assim, poroso em relação a outros coletivos, grupos e blocos de criação – comunidades”. (MIGLIORIN, 2012, pág. 2).

A partir do que foi posto, podemos entender um coletivo\produtora como um centro de convergência aberto no sentido de se abrir para aumentar sua área de atuação. O trânsito entre um coletivo militante de empoderamento dos movimentos sociais e uma empresa produtora prestadora de serviços de audiovisual não são polos contrários, mas agências de ação coletiva do Nigéria. Como assinala Latour para rastreamos as associações na Teoria do Ator-Rede, não existe um grupo privilegiado, no sentido dos atores sociais serem enquadrados em agregados sociais específicos. Para ele um grupo “é um processo sem fim constituído por laços incertos, frágeis, controvertidos e mutáveis” ((LATOUR, 2012, pág. 50).

Segundo o autor, existem inúmeras formações de agrupamentos e alistamentos em grupos contraditórios. Nesse sentido, o ponto de partida para rastreá-los é dar evidencia as

controvérsias acerca do agrupamento (LATOURE, 2012, pág. 51, 52). Assim, evidenciamos os agregados sociais pelos elementos contraditórios sempre presentes em controvérsias a respeito do grupo (LATOURE, 2012, pág. 51, 52). Dessa forma, no presente exercício de rastreamento do agrupamento formado pelo Nigéria, percebemos como uma primeira controvérsia esse desenho do coletivo de se colocar como um agrupamento de jornalismo militante e ao mesmo tempo produtora de audiovisual. Segundo Latour “os grupos não são coisas silenciosas, mas o produto provisório de um rumor constante feito por milhões de vozes contraditórias sobre o que vem a ser um grupo e quem pertence a ele” (LATOURE, 2012, pág. 55).

Esse poder de convergência, de se abrir não significa também que o coletivo\produtora se associe com todos como uma empresa prestadora de serviços com objetivo apenas de lucro. Há uma dimensão política e ética nos vídeos do Nigéria que os faz se associarem apenas com quem compartilhe dessas mesmas posturas e nesse sentido possuem um *ethos* político para suas associações. Como aponta Migliorin (2012), não podemos deduzir da prática dos coletivos uma associação ou constituição onde todos produzem juntos. Os coletivos se associam com pessoas, outros coletivos ou instituições que compartilhem uma intensidade de trocas mais potentes do que com o resto da sociedade, o que em um dado momento pode vir a se tensionar entre as partes que não compartilham essas intensidades (*Idem*).

Para Migliorin um coletivo, assim, é a formação de um bloco de interesses, afetos, diálogos, experiências aos quais certo número de pessoas adere, reafirmando e transformando esse mesmo bloco (MIGLIORIN, 2012, pág. 2). Acredito que a intensidade buscada pelo coletivo Nigéria na constituição de associação com outros se dá por afinidades políticas compartilhadas entre movimentos sociais, minorias e partidos de esquerda. Signos de uma política do desenvolvimento humano e social que se coloca contra um capitalismo neoliberal. Nesse sentido, esse *ethos* político constituído desses elementos trespassa seus vínculos e ações no audiovisual.

Sobre isso, Latour expõe que “quando grupos são formados ou redistribuídos, seu porta-voz procura desesperadamente maneiras de “*de-fini-los*”. Fronteiras são demarcadas, delineadas, fixadas e conversadas. Cada grupo, grande ou pequeno, requer um *limes* (sulco) igual ao que, na mitologia, Rômulo cavou à volta da Roma nascente” (LATOURE, 2012, pág. 57). Desse modo, possivelmente o primeiro desenho de contorno que podemos fazer sobre o

Nigéria, semelhante a um *limes* (suco) pode ser percebido por sua ética política que está sempre presente no discurso do coletivo, tanto enquanto jornalistas engajados assim como produtores de audiovisual é um elemento que delinea as associações.

É interessante pontuar também outras vozes que discorreram sobre o Nigéria e suas atuações nas jornadas de junho. Assim, damos continuidade a investigação percebendo agora o Nigéria da perspectiva de um jornal do estado do Ceará em sua página na *internet*, este comenta sobre o documentário Com Vandalismo produzido pelo coletivo e sua cobertura jornalística das manifestações: "Diferente do "jornalismocóptero" televisivo, observando tudo do alto, a uma distância segura e asséptica, eles (Coletivo Nigéria) colocam os próprios corpos no centro do conflito – às vezes detidos ou sofrendo com o gás lacrimogêneo".<sup>14</sup>

Embora em junho de 2013 as manifestações tenham sido acompanhadas por toda a mídia brasileira, o Nigéria foi um dos coletivos que teve destaque em Fortaleza pela sua forma de filmar os acontecimentos. Gravavam de dentro das manifestações no corpo-a-corpo dos conflitos, diferente da cobertura realizada pelas mídias tradicionais do estado que como comenta o jornal acima, atuava como um "jornalismocóptero" acompanhando tudo de longe. Um dos integrantes do coletivo Yargo Gurjão comenta sobre a experiência:

Nunca havíamos presenciado algo tão grande como aquelas manifestações. No dia em que Brasil e México jogaram pela Copa das Confederações, nos vimos em volta de 80 mil pessoas e de um aparato policial cinematográfico“. (...) Ali percebemos que estávamos entrando em outra modalidade de jornalismo, que chamamos de jornalismo de guerrilha.<sup>15</sup>

Barreira (2016) aponta que nas jornadas de junho houve uma formulação inaugural de uma maneira peculiar de exprimir o corpo enquanto forma política dentro das manifestações. Segue a autora comentado que essa forma de atuação do corpo ostenta um desafio de “fazer a hora”, de construir o acontecimento. Assim, o coletivo Nigéria ao colocar os seus corpos no centro do conflito propõe outro movimento de produção da notícia. Captam

---

<sup>14</sup> FILME do Coletivo Nigéria desconstrói vandalismo. **O Povo**. Fortaleza. 26 julho 2013. Disponível em: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/07/26/noticiasjornalvidaearte,3099055/filmedocoletivo-nigeria-desconstrui-vandalismo.shtml>. Acesso em: 20 maio 2015.

<sup>15</sup> VANDALISMO midiático Coletivo Nigéria faz jornalismo independente em Fortaleza. **Catraca Livre**. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/fortaleza/urbanidade/indicacao/vandalismo-midiatico-coletivo-nigeria-fazjornalismoindependente-em-fortaleza/>. Acesso em 18 maio 2015.

os vídeos dos acontecimentos no instante do “fazer a hora” no próprio exercício de construção dos acontecimentos. Esse movimento do corpo do coletivo nas manifestações não os faz produzir e partilhar apenas os vídeos, mas partilham também um *ethos* político no audiovisual, uma maneira de engajamento que politiza a obra audiovisual e sua forma de realização.

A autora nos lembra a partir de Mauss (1986) que o corpo é também signo marcado pelo tempo no qual podemos perceber os diversos modos como os homens dele se servem em vários contextos sociais. As maneiras de andar, de falar e escutar destacam expressões nas quais se associam ao biológico, o moral, também o físico e o intelectual (BARREIRA, 2014, pág. 154, 155). Dessa maneira, o coletivo Nigéria se serve do seu corpo nas coberturas das manifestações atualizando de maneira política um “estar junto” e um “entre” a construção dos acontecimentos.

Nesse contexto e retomando o que falou Yargo na entrevista ao site *catraca livre*, esse “jornalismo de guerrilha” no qual ele comenta foi uma questão fecunda para composição desse texto sobre o qual me debrucei no início da pesquisa. Primeiramente, pensei essa guerrilha como uma intensidade, uma postura política do coletivo, uma forma de filmar que desse a ver a luta dos movimentos sociais de outro ângulo, de um ponto de vista militante e solidário.

Assim, a partir do documentário feito das manifestações de junho de 2013 em Fortaleza que veio a se chamar *Com Vandalismo* e esses dados iniciais obtidos pela *internet* e por conversas, senti a mesma sensação de “engate” na qual Diógenes (2015) revela em sua pesquisa sobre arte urbana nas ruas de Lisboa. Senti que um conjunto de formas, *frames* e fragmentos de discursos estavam ficando nítidos a olhos nus (DIÓGENES, 2015, pág. 45). Assim, a partir desse engate na pesquisa, o Nigéria começou a se desenhar para mim como uma força de convergência dentro de uma militância jornalística e audiovisual no qual filmam colocando o corpo dentro dos conflitos e são inspirados por um modo nigeriano de fazer vídeos em que primam por uma forma menos onerosa de produção e colocam como destaque as lutas sociais. Essa produção de vídeos parece ser algo que está na liminaridade de uma prestação de serviços a “clientes” e um acordo entre “parceiros” que se reconhecem por afinidade política. Já que o Nigéria atua como coletivo e produtora de audiovisual.

## 2.2 Debate na sala de cinema: a produção de guerrilha.

Seguindo com a pesquisa para compor essa imagem do que pode vir a ser o coletivo\produtora Nigéria, resgato minha experiência do dia 29 de janeiro de 2016, onde compareci ao Cine Teatro São Luiz com a finalidade de assistir ao lançamento de mais um curta-metragem do coletivo Nigéria, o documentário Faixa<sup>16</sup>. Além, desse documentário ia estreiar outro curta-metragem Botes Bastardos<sup>17</sup> do coletivo 202B, dirigido por Pedro Cela de Arruda Coelho. Nesse dia, sabendo que haveria um debate com os realizadores após a exibição dos vídeos, fui ao Cine Teatro São Luiz com o interesse de compreender como os sujeitos do Nigéria, lidavam com essa caracterização do “jornalismo de guerrilha” no qual Yargo havia comentado em uma entrevista pela *internet*, sua fala me fez pensar que poderia ser mais um traço conceitual, precisamente condutor desse desenho textual que estou realizando sobre o coletivo.

Desse modo, no debate pós-filmes aproveitei para fazer uma pergunta. Ao terminar a sessão, o intermediador do debate apresentou os dois coletivos, falou um pouco sobre cada curta e abriu a conversa para o público. Fui o terceiro a perguntar. Levantei o braço, o microfone passou de mão em mão até chegar a mim, o peguei e a partir do que eles já haviam falado nas entrevistas anteriores sobre guerrilha, perguntei o que pensavam sobre esse “jornalismo de guerrilha” no qual vinham supostamente fazendo. Bruno respondeu:

O Nigéria funciona assim e a gente foi criado desse jeito. O que a gente chama de guerrilha na realidade é nossa imersão. A gente tem uma imersão muito prática nas coisas. A gente “filma na hora”. A gente faz as coisas de um jeito bem prático e geralmente somos poucos, agora somos três (Pedro saiu). O olhar da gente só se constrói nesse conceito, por essa metodologia de guerrilha mesmo (BRUNO XAVIER, debate pós-filme: “Faixa”, Cine Teatro São Luiz, 29/01/2016).

Bruno passa o microfone para Yargo que diz lembrar de ter falado em “jornalismo de guerrilha” apenas uma vez em uma entrevista para um site. Para ele o coletivo não possui

---

<sup>16</sup> O curta Faixa 26:00 min. Fala sobre a implantação das ciclofaixas de cidade de Fortaleza e retrata o ativismo de grupos ciclitas dedicados à causa da mobilidade urbana.

<sup>17</sup> O curta Botes Bastardos 15:00 min mostra o carpinteiro Chico Elias, residente de Camocim, que constrói botes com um conhecimento transmitido de geração para geração.

esse conceito como norte, fala que não há um conceito para se pensar enquanto filmam. Conta que não há um pensamento prévio sobre planos para os seus vídeos.

Acredito que um ponto de inflexão da minha pesquisa foi esse desdobramento do conceito de guerrilha que se irrompeu nesse debate no Cine Teatro São Luiz. Ao levantar a questão sobre o “jornalismo de guerrilha”, que até então eu estava pensando como uma postura política e estética. O Nigéria, o mostrou como um método de imersão para se filmar ou como algo que não se traça um planejamento na hora das gravações.

É ainda uma discussão que dentro das manifestações se amplia e se coloca como estratégias possíveis de ação que possam obter visibilidade gerando denuncia e reflexão. Essa discussão sobre “guerrilha” se abriu e contagiou tanto o outro realizador, quanto o público. Quando Yargo terminou sua fala, o diretor do outro curta-metragem pegou o microfone e comentou, se mostrando meio injustiçado porque dirigi a pergunta apenas ao Nigéria, que o seu documentário também é de “guerrilha”.

Pedro Cela falou que sua equipe passou por muitas dificuldades para produzir o vídeo. Houve muitas despesas com alimentação, hospedagem e transporte para a equipe, já que este foi gravado em Camocim e não possuía apoio nenhum. Assim, para Pedro, as soluções encontradas para a captação de recursos, as parcerias, os favores e as amizades, todas as dificuldades e a falta de financiamento para a realização do seu curta-metragem, fizeram dele uma produção de “guerrilha”.

Desse modo, é interessante perceber nesse debate que o conceito de “guerrilha” ganhou amplitude como um conceito que para ambos os realizadores foi pensado como algo prático de reinvenção e conquista diante dos limites. Tanto em uma imersão no lugar filmado quanto na realização de um filme sem nenhum apoio financeiro e sem recursos caracterizou-se para a discussão como “guerrilha”.

A possibilidade do que possa vir a ser “guerrilha” a partir das falas do debate pós-filme não para por aí. O público também fez suas colocações. Na sala do Cine Teatro São Luiz devia ter umas 30 pessoas. Quando Pedro Cela terminou de falar e o microfone voltou para o público uma garota, negra, por volta dos seus 25 anos, que estava sentada mais a frente, expôs sobre o documentário “Faixa”:

Enquanto mulher e ciclista foi muito bom assistir o “Faixa”. Assistir a um

filme desse dá um calorzinho no coração, quando eu vinha para cá um carro me fechou e eu poderia não estar aqui. E um filme desse é sim um ato de resistência e nesse sentido é um audiovisual de guerrilha. (MULHER CICLISTA, debate pós-filme: “Faixa”, Cine Teatro São Luiz, 29/01/2016).

O público, especificamente essa garota, entrou na discussão sobre “guerrilha” compreendendo-a como uma resistência que se dá nas questões abordadas pelo coletivo. “Guerrilha” aqui não é mais colocado como forma de produção ou realização dos vídeos, é o próprio conteúdo. São as questões expostas pelo coletivo que assumem agora o papel de “guerrilha”. Falar dos direitos dos ciclistas à cidade, da falta de ciclofaixas em Fortaleza e mostrar vários grupos que debatem e compartilham suas experiências de bicicleta no trânsito de Fortaleza, é uma forma filmica de denúncia e reflexão social. A garota se reconheceu no filme e pouco antes de assisti-lo vivenciou algumas das questões que viu na tela do cinema. Dessa maneira, essas três percepções relatadas no debate pós-filme foram fundamentais para minha reflexão sobre o “jornalismo de guerrilha” e seus desdobramentos.

Continuando a seguir as pistas de Latour (2012), ele mostra que ao se realizar um trabalho para traçar e retraçar as fronteiras de um grupo, outros agrupamentos logo aparecem como *antigrupos*. Para ele, é pela comparação com outros vínculos concorrentes que se enfatiza um vínculo. (LATOURE, 2012, pág. 56). Pelo que já rastreamos até agora, se destaca um tipo de “antigrupo” como comenta Latour, que possui uma agência negativa e assim um vínculo concorrente com o Nigéria que é o modelo de produção jornalística das grandes empresas emissoras de comunicação. Um modelo industrial que funciona objetivamente como uma empresa.

O modelo de jornalismo consolidado nos meios de comunicação atende a uma grande estrutura industrial, seja na TV, no Rádio ou nas mídias impressas. É um modo de produção da notícia que requer grande investimento, vários profissionais envolvidos, cada um com uma atribuição específica, equipamentos caros e sofisticados assim como uma grande empresa gerindo e racionalizando essa produção da informação. No cinema Industrial, de uma maneira geral, possui a predominância do modelo encontrado em Hollywood e por outros estúdios assim como distribuidoras de grande porte que possuem um sistema também industrial que busca o sucesso comercial de seus produtos cinematográficos, exigindo uma demanda de grande equipe de profissionais, equipamentos caros e sofisticados e portanto, um



grande investimento.

Dentro desse contexto, podemos inferir que o “jornalismo de guerrilha” ou mais precisamente o conceito de guerrilha exposto até aqui a partir das falas tanto do Coletivo Nigéria quanto do Coletivo 202B possui um exercício de produção que difere do modelo industrial, modelo esse que segue uma linha de montagem com muitos integrantes e muitas funções para se conceber o produto final. A prática desses coletivos se aproxima mais de uma produção colaborativa, com acúmulo de funções por parte de seus integrantes, enxugando a equipe e colocando a direção e a produção das obras atravessadas como questão para todos pensar e resolver de forma coletiva.

Assim, o papel do diretor se dilui e envolve também pensar a produção da obra que é limitada pelos recursos econômicos do coletivo. A composição do coletivo nesse modelo se envolve de maneira conjunta tanto na elaboração do projeto, busca de financiamento assim como negociações que envolvem distribuição e exibição da obra. Essa forma de produzir também difere no sentido de escolher seus temas e métodos de inserção primando por questões envolvem lutas sociais e étnicas, assim como movimentos sociais.

Nesse sentido, o que podemos observar até agora sobre o modelo de jornalismo audiovisual pensado pelo coletivo Nigéria possuem elementos que se inserem em oposição a um “antigrupo” que se serve de elementos encontrados no *mainstream* da produção jornalística e audiovisual. Os processos de realização envolvem condições de recorrente adaptação, criatividade, atuação imersiva, *ethos* político e táticas para se produzir com recurso limitados.

Seguindo essa trilha, creio que colocar o cinema como espaço de reflexão, realizar vídeos que acumulem para o debate sobre manifestações, o tema dos direitos humanos e sobre ciclismo e direito à cidade. Não possuir “clientes” mas “parceiros” no sentido de não prestar serviços a grupos que não tenha uma afinidade política com o Nigéria. Colocam-se como elementos que compõem não apenas uma militância política, mas um “audiovisual de guerrilha”. Essa guerrilha não é apenas um conceito político ou estético como eu estava pensando no início da pesquisa, ele se abre para um modo prático de fazer, um compromisso político, não só na forma de produzir e realizar, mas também no que mostrar através do som e da imagem.

### 2.3 É possível uma militância?

Considerando o *ethos* político ou a ética que acompanha as associações do coletivo Nigéria, uma questão recorrente nos debates pós-filmes ou nas entrevistas cedidas pelo coletivo era sobre essa controvérsia primeira de como eles assumiam uma militância e ao mesmo tempo se assumiam como produtora de audiovisual. As perguntas eram realizadas pelo público como se houvesse uma incongruência em um coletivo de audiovisual ser militante e ganhar dinheiro com isso. Yargo comenta sobre essa questão que os coletivos que se propunham a possuir um viés político não avançam se possuir o que ele chama de uma “militância amadora”, ou seja, quando não se planeja uma forma de captação de recursos para mantê-la. Diz que o Nigéria tenta funcionar de outro modo. Fala que no Brasil muitas pessoas trabalham e possuem uma militância que não está relacionada com o seu trabalho, e este como prioridade coloca a militância em um segundo plano.

Assim para Yargo, o Nigéria juntou a militância com o trabalho. Continua expondo que quando se pensa hoje em dia o “alternativo” este parece vir como uma carga, como se fosse algo pasteurizado, no sentido de ser algo puro, um ascetismo que não permite envolvimento com o mercado ou nada institucional. Diz ainda que o “alternativo” parece se transformar em uma cartilha. Enfatiza que há várias experiências “alternativas” e que o Nigéria é uma delas.

A gente faz militância mas viu que para fazer e dar continuidade ao que estávamos fazendo tínhamos que deixar de ser amadores e encarar isso como atividade principal. Que é empoderar os movimentos sociais. Daí a gente apostou que ia ganhar dinheiro com isso, no sentido assim, não de ganhar dinheiro, mas assim, de ter a nossa sustentabilidade. (YARGO GURJÃO, programa virtual: 4º edição do papo ciclovida, 05/08/2015).<sup>18</sup>

Sobre essa questão, Roger comenta que o Nigéria pode ser pensado como um negócio deles, mas não é bem um negócio. Segundo ele, falam “negócio” porque é mais fácil para se entender. Na verdade, se trata de um “arranjo produtivo”. Um “arranjo produtivo” que

---

<sup>18</sup> PROGRAMA virtual: 4º edição do papo ciclovida com Yargo Gurjão. **You tube**. Fortaleza. 5 ago 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_SK4TOtnk](https://www.youtube.com/watch?v=f_SK4TOtnk). Acesso em: 20 ago 2015

trabalha com audiovisual, um coletivo/produtora que possui como meta resgatar, conquistar e debater os direitos humanos através da forma fílmica, dentro do contexto dos movimentos sociais. Nesse sentido, produzem vídeos sobre esses assuntos tanto por parcerias com outras instituições, editais assim como por conta própria. Desse modo, buscam com o dinheiro que ganham com essas realizações mais institucionais, se manter e produzir suas próprias realizações.

Retomando Migliorin (2012), este segue inferindo que um coletivo é fragilmente delimitáveis seja pelos seus membros, seja por suas áreas de atuação e influência, e seus movimentos – um novo filme, um festival, uma intervenção urbana ou política – não se fazem sem que o próprio coletivo se transforme e entre em contato com outros centros de intensidade. (MIGLIORIN, 2012, pág. 2). É interessante pontuar aqui o que disse Yargo quando conta que para continuar a militar tinha que conseguir captar dinheiro e nesse sentido teve que se abrir e entrar em contato com outras formas de realizar vídeos com a intenção de captar recursos. Assim, o coletivo se transformou em uma produtora para alcançar o desejo de continuidade de suas ações políticas.

Para Latour os agregados sociais não são objetos de uma definição ostensiva, mas de uma definição performativa. São feitos pelos vários modos que lhe dão existência (LATOURE, 2012, pág. 59). Os laços sociais têm de ser traçados pela circulação de diferentes veículos não intercambiáveis (LATOURE, 2012, pág. 61). Nesse sentido, o coletivo Nigéria não pode ser rastreado apenas por uma atribuição de jornalismo independente ou produtora de movimentos sociais. Ele deve ser pensado pelo seu movimento de existência que o transforma para poder continuar. O movimento é percebido pelos vínculos que o coletivo tece e que se desdobra em seus modos de existência perceptíveis. É a partir desses rastros que podemos falar sobre o Nigéria.

Partindo de todas essas colocações, os pontos que destaquei até agora sobre o Nigéria, são elucidativos de uma coexistência de caracterizações como coletivo/produtora, parceiros/clientes, vídeo institucional/vídeo autoral, militância/trabalho, mídia hegemônica/mídia alternativa que nos permite visualizá-los como uma aglutinação de significados que se tencionam, se atravessam, mas não permitem a formação de coágulos no sentido de perder a fluidez e interação com outros grupos e organizações.

Essas caracterizações parecem ser empregadas com a finalidade de ampliar o alcance do coletivo interagindo com diversos tipos de organizações, assim como mostrar uma militância que possui uma estrutura de sustentabilidade. Assim, o Nigéria pode ser visualizado com um coletivo de realizadores autônomos e interligados de modo independente a vínculos institucionais com grupos públicos e privados que financiem obras de audiovisual com questões sociais de interesse público.

Desse modo, depois de me debruçar sobre essas questões e chegar a esses apontamentos saltam aos meus olhos pelo menos duas impressões que se tornaram fundamentais para o desenvolvimento de minha pesquisa:

1. Primeiro, é fundamental uma reflexão acerca dos usos e sentidos dos termos coletivo/produtora, parceiros/clientes, vídeo institucional/vídeo autoral, utilizados pelo Nigéria. Como agem e o que dizem sobre isso nas diferentes situações nas quais busco investigar, ou seja, pré-produção, produção e pós-produção de seus vídeos.

2. Em segundo lugar, mas não por último, é fundamental nesse acompanhamento que pretende trespassar a pré-produção, produção e pós-produção dos documentários do Nigéria, entender como em cada momento pode haver um diálogo com o conceito de “guerrilha” ou com uma produção alternativa de vídeos. Tanto em um contexto de vídeo institucional, quanto autoral. Este ponto de discussão com o coletivo aumentou significativamente meu interesse por seu sistema de comunicação, realização e produção que estão construindo a partir de seus documentários.

Tais percepções tornaram necessária a busca pela superação de alguns preceitos normativos que vinham se configurando na minha cabeça. Minha proposta passou a ser a de deslocar essa questão na direção de outra. Se primeiro tive o desejo de acompanhar o Nigéria para encontrar neles uma estética de guerrilha nos seus vídeos. Agora pretendo perceber no processo de realização de seus filmes, aqui dividido em três partes, os rastros deixados pelos modos de existência do coletivo em seus movimentos de associações. Há de fato um diálogo na feitura dos vídeos com o conceito de guerrilha e que táticas utilizam para reconhecerem sua produção audiovisual como independente? Ao fazer este deslocamento, minha intenção foi evitar um enfoque informado por conceitos e pensamentos já formatados e prévios na

direção de outro, cuja matriz seria relacional e que, por isso, não predefiniria ou tornasse o termo “guerrilha” ou “alternativo” um tipo ideal.

### 3. PRÉ-PRODUÇÃO: IMERSÃO NOS ESPAÇOS.

Primeiramente é interessante pontuar aqui o que quero dizer com a pré-produção de um filme. Considero aqui a pré-produção como o primeiro momento de pensamento sobre a realização de um filme. Nesse contexto, podemos discorrer sobre o argumento, roteiro, captação de recursos e a comunicação do coletivo, enquanto equipe de produção, com o que vai ser filmado, no sentido de mostrar a relação deles com o que pretendem dar a ver através em seus vídeos. Para Puccini (2007) o argumento de um filme é uma peça síntese de sua proposta. “Dentro das etapas de roteirização, a escrita de um argumento seria momento anterior à escrita do roteiro, uma apresentação menos detalhada do filme no papel”. (PUCCINI, 2007. pág. 22).

Sobre o roteiro, explica o autor, é “a invenção de uma nova forma de escrita dramática”, fruto da “consolidação da atividade cinematográfica como uma atividade industrial, ocorrida nas primeiras décadas do século que passou” (PUCCINI, 2007, pág. 17). A captação de recursos e a comunicação do coletivo diz respeito a como conseguem dinheiro e como funciona sua sociabilidade com os outros grupos e instituições. Como a equipe de filmagem é dividida em campo. Como eles se mobilizam na cidade e na *internet* para produzir seus documentários. Isso significa enviar e-mails, fazer telefonemas, entrar em contato com pessoas, concorrer a editais. Estabelecer comunicação com lugares, se associar com eles e imergir em suas questões.

No entanto, como aponta Puccini (2007) a realidade da produção de um documentário nos escapa o tempo todo, não se deixa abarcar, nem moldar, apresenta as suas fissuras, falhas, oscilações, surpresas, exigindo do realizador uma atitude criativa ininterrupta, já que, sabemos, não é possível representar a realidade sem a intervenção do nosso olhar. Nesse sentido, o autor mostra que ao intervirmos subjetivamente realizando um ato criativo na realidade filmada nos encontramos em exercícios de investigação, experimentação e invenção do real.

Desse modo, tentando apreender essa experimentação ou invenção produzida pelos documentários do Nigéria. Início por Roger que sobre essas questões afirma que o coletivo não trabalha com roteiro. Para ele o roteiro possibilita um esquema do que vai ser

filmado, pontuando locais e ações que devem ser percebidas ou ensaiadas para se poder registrar. É uma forma de fazer cinema onde se filma uma história já conhecida ou imaginada. Nesse sentido, o Nigéria prefere filmar partindo de outro modelo. Grande parte dos vídeos realizados por eles não são, na verdade, ideias realmente do coletivo, mas de pessoas ou movimentos sociais que vem e fazem provocações no sentido deles, o Nigéria, gravar alguma coisa que esteja acontecendo na cidade que se relacione com a luta popular ou direitos humanos. Continua falando que essas pessoas ou grupos os procuram porque parecem enxergar nessa chamada “mídia independente” uma possibilidade de acesso a comunicação que os faça presentes dentro do debate político através das mídias:

De realmente gritar de um outro lado. Enquanto umas vozes falam mais alto a gente tenta gritar de outro e aí é mais ou menos essa linha. Não há muito espaço para a voz das minorias na mídia Quando a gente mostra o Bom jardim a nossa vontade é que a pessoa se sinta visitando o Bom Jardim por exemplo e perceba o que acontece lá pela voz dos moradores. A gente tem esse intuito de ter as pessoas ao nosso lado na gravação para elas falarem e quem tá assistindo como se fosse uma viagem delas até aquele lugar. (ROGER PIRES, debate pós-filme Defensorxes, Cine Dragão do Mar, 15/07/2015)

Parece se colocar aqui uma perspectiva política do audiovisual na cidade. De revelá-la, nas suas diferenças e problemas fazendo com que os movimentos sociais e a população fale por eles mesmos e quem os assiste se sinta presente nas imagens. Um posicionamento político de produção no qual as pessoas se sintam estando presentes nos bairros, que se afetem com os deslocamentos e contrastes entre estes a partir da interlocução de seus habitantes.

Para tanto, uma realização de vídeos que possibilite essa forma de gravar, esse contato com o bairro ou grupo que possa dar a ver esse convite de imersão para quem assiste os vídeos, embora não utilize o recurso do roteiro como guia, requer um desenho de pré-produção que coloque o coletivo minimamente no mesmo plano de consistência do que vai ser filmado para que não haja estranhamento por parte dos nativos, ou seja, moradores das comunidades, integrantes de movimentos sociais, tribos indígenas assim como manifestantes de rua. Nesse sentido, o coletivo busca constituir alguma espécie de vínculo com esses lugares para que os vídeos captados não mostre um hiato entre a equipe de filmagem e os sujeitos

filmados, mas uma relação de proximidade entre eles.

Considerando agora as modalidades de financiamento de produções filmicas que o coletivo Nigéria se utiliza gostaria de pontuar três formas de conseguir recursos que durante minha pesquisa percebi como as mais recorrentes no campo das produções audiovisuais do Nigéria. A primeira modalidade consiste no financiamento aberto, sem interesses específicos. Pontuo assim os recursos provenientes de leis de incentivo à cultura, de festivais de cinema e de empresas que obtêm descontos em impostos a partir do fomento à cultura lançando editais públicos. Desse modelo surge os vídeos autorais do coletivo.

A segunda modalidade considera os serviços prestados pelo Nigéria enquanto produtora que se aproxima mais de uma espécie de encomenda do que um produto audiovisual. É desse modelo que surge os vídeos institucionais do coletivo no qual uma instituição ou sujeito financia uma dada produção de seu interesse, funcionando como contrato.

A terceira modalidade de financiamento que rastreei é conhecida como *crowdfunding*. O *crowdfunding*, ou financiamento colaborativo, é um modelo de captação de recursos onde se obtêm financiamento para um determinado projeto a partir da doação voluntária de pessoas que mostram interesse em contribuir com um determinado projeto. O movimento do *crowdfunding* é predominantemente feito pela *internet* e não há um contrato com os doadores. No caso do Nigéria ao utilizar esse recurso a doação foi recompensada de acordo com a quantia doada, o que veremos mais a seguir. O Nigéria conseguiu todo o recurso para a pós-produção do documentário Defensorxs pelo *crowdfunding*.

### **3.1 Com vandalismo.**

No longa-metragem documentário Com Vandalismo o desenho de pré-produção foi pensando a partir de dois eixos: 1 – Segurança para a equipe já que havia conflitos entre manifestantes e polícia. 2 – Um método de inserção nas manifestações para filmar de dentro delas. Em uma manifestação onde há vários indivíduos e grupos políticos em fluxo, em espaços de acontecimento rápido e intenso de ocupação das vias públicas como foi o caso dos conflitos registrados em junho de 2013 aqui na cidade de Fortaleza, o coletivo teria que traçar



uma linha de planejamento para lidar com questões de imersão e com sua própria segurança. Buscando escapar de balas de borracha, gás lacrimogênio e do cuidado com o próprio equipamento. Dessa maneira o encontro com o outro tinha que se dá fazendo o Nigéria acontecer pela força de sua adaptação.

Sobre o documentário, fala Bruno que não havia roteiro e ainda não havia um argumento quando começaram a filmar as jornadas de junho em Fortaleza. As gravações foram realizadas nos quatro dias de manifestação no mês de junho. A primeira foi dia 19, no jogo Brasil e México da Copa das Confederações na Avenida Alberto Craveiro próximo ao Estádio Plácido Castelo (Castelão). No dia seguinte, 20 de junho ocorreu a manifestação estudantil na Assembleia Legislativa localizada na Avenida Desembargador Moreira. A terceira foi dia 21 de junho no Paço Municipal de Fortaleza na Rua Professor Vigilio de Moraes. E a última no dia 27 de junho no segundo jogo do Brasil e México pela Copa das Confederações no entorno do Castelão. Agora pelo lado da Avenida Doutor Silas Munguba.

Outro fato importante da pré-produção do *Com Vandalismo* é que no momento das manifestações, a mídia em geral: jornal, rádio, televisão e *internet*, estavam nomeando como “vândalos” ou “infiltrados” aqueles que estavam agindo nas manifestações depredando o patrimônio público e entrando em confronto direto com a polícia jogando pedras ou fogos de artifício. Além disso, a mídia não se interessou em dar voz a essa parcela dos manifestantes. Nesse sentido, o Nigéria com base nas notícias da mídia hegemônica decidiu acompanhar esse grupo reconhecido como “vândalos” ou “infiltrados” deixando-os falar, filmando seu ponto de vista e posicionamentos políticos, e mostrando suas ações dentro dos conflitos.

Yargo fala que as táticas de filmagem se deram pela interação do coletivo com os sujeitos que atuavam nas manifestações e pela atenção ao que a mídia hegemônica falava sobre eles. Como já foi dito, não houve roteiro e o filme foi se fazendo pela vontade do coletivo de dar voz ao protagonismo dos “vândalos” e “infiltrados”, reconhecidos e denominados dessa forma pela mídia em geral.

Bruno expõe que nas manifestações, o fato de serem reconhecidos como uma equipe de filmagem independente mudou de significado em comparação as filmagens feitas dentro de comunidades ou movimentos sociais. Dentro desse contexto ele fala que o fato de estarem com equipamento e indumentária que os identificava como jornalistas livres, pois não

havia nenhuma logomarca de canais de TV ou jornal impresso em suas roupas, os ajudou a ter um melhor deslocamento dentro das manifestações sem que sejam alvo dos manifestantes ou da polícia. Parece haver uma maior segurança onde ambos os lados os identificavam como mais uma equipe de reportagem realizando seu trabalho. Na última gravação do coletivo no dia 27 de junho, Pedro é detido pela polícia junto com alguns manifestantes, mas ao se identificar como jornalista não foi conduzido a delegacia junto com os outros.

No entanto, é interessante pontuar que emissoras de TV nacionais, de grande porte foram estigmatizadas durante as jornadas de junho de 2013 no qual manifestantes ao identificar repórteres e cinegrafistas com as logomarcas das grandes empresas de comunicação repudiavam suas presenças nas proximidades das manifestações com gritos de ordem contra elas, assim como houve casos de carros dessas emissoras apedrejados e incendiados. Além da insatisfação política dos manifestantes, havia um descrédito com os meios de comunicação de grande parte do País. Porém, Roger fala que no Com Vandalismo eles lidavam com alguns riscos, no entanto muitas vezes a câmera os protegia. Na hora do conflito ela garantia uma diferenciação por parecer um coletivo de reportagem independente.

Considerando outras questões de segurança. Na manifestação do dia 19, no jogo Brasil e México da Copa das Confederações na Avenida Alberto Craveiro próximo ao Estádio Plácido Castelo, Pedro Rocha foi atingido por uma bala de borracha próximo ao seu olho quando fazia a cobertura da manifestação com os outros integrantes do Nigéria. Não houve um dano maior para Pedro porque ele estava usando um óculos de proteção no momento. Bruno fala que após Pedro levar um tiro de bala de borracha, o Nigéria pensou em comprar, capacetes e outros equipamentos mais robustos e resistentes que viessem a melhorar a segurança do coletivo. Compraram o material, no entanto, o utilizaram apenas uma vez. Ao colocar o equipamento de segurança o coletivo começou a se estranhar, não se identificando mais com a proposta inicial de imersão nas manifestações e começaram a pensar como aquilo poderia repercutir nos manifestantes, observando-os equipados e protegidos no meio da manifestação, e decidiram não usar mais.

Se você se distanciar muito você perde a noção de como acontece as coisas. Então talvez estar ali em risco faz parte de como você grava, de como você filma, para onde você olha. (BRUNO XAVIER, entrevista presencial, 18/04/2016).

Roger enfatiza que o contato com as pessoas é imprescindível. Diz que dentro das manifestações, foram conhecendo muita gente que estava em volta, sempre presente nos conflitos e foram buscando fazer parte daquele grupo. O coletivo ao acompanhar e tentar estar sempre na zona de conflito das manifestações, onde possivelmente possa a vir ocorrer confrontos entre polícia e eles, e agir fugindo das bombas de efeito moral, do gás lacrimogênio e das balas de borracha, assim como conversando com quem estava ao seu lado, fez o coletivo entender que começaram a fazer parte daquele lugar.

Ainda no rastro do que nos diz Migliorin (2012) este destaca que o caráter processual da maioria das obras realizadas por coletivos não se deve ao fato de serem eles grupos ou produtoras que se resumem a execução da obra, mas ao fato de haver, uma parte da intensidade de estar junto na realização delas, com consequências que também marcam a estética das obras (MIGLIORIN, 2012, pág. 6). Dessa maneira, para o autor, trabalho e vida se atualizam em obras, fundamentais em vários sentidos, mas nunca tomadas como o fim do coletivo.

Estar junto, fazer de forma coletiva, conectar existências faz parte do processo de realização e pensamento das obras realizadas por esse modelo de coletivo proposto pelo autor. No entanto, para tal empreitada, não basta estar junto, “é preciso atualizar o contato: diferença que se encontra com a diferença. Nesse sentido, um coletivo se forja entre obras e pessoas com um braço estendido para o caos – um outro potencial” (MIGLIORIN, 2012, pág. 7). Como vimos até agora, a conexão de pré-produção do coletivo Nigéria optou por um “estar junto” tanto no nível de seus integrantes quanto aos manifestantes de rua. Esse “estar junto” gera vínculos como uma nova forma de conexão que atualizou a inserção do coletivo, a captação das imagens assim como tudo isso refletiu na estética de sua obra como veremos no próximo capítulo. A cada movimento de encontro com o outro, o coletivo amplia suas associações e o modo de fazer seus documentários.

### 3.2 Defensorxs.

O longa-metragem documentário Defensorxs, teve um desenho de pré-produção diferente do Com Vandalismo. Esse documentário se coloca como o que o coletivo chama de “vídeo institucional” não que ele se distancie dos posicionamentos políticos do coletivo os levando para um outro lugar enquanto jornalistas independentes, mas que esse projeto foi uma vontade de várias organizações. Assim como houve um financiamento por parte dessas.

Iniciando pelo próprio nome do documentário Defensorxs com “x”, Yargo argumenta no debate pós-filme do Defensorxs no cineclubes UNIFOR que geralmente a gramática portuguesa prioriza o masculino quando vai se falar no geral para ambos os sexos. Assim, o “x” é devido a eles entenderem defensores como homens e mulheres, independente do sexo. Portanto, para além do gênero.

Ao falar sobre o projeto nesse debate pós-filme Bruno diz que na realidade, ele é fruto da campanha: “Somos Todos Defensorxs”, uma campanha alavancada por algumas instituições de defesa dos direitos humanos no Brasil, e que possuíam o desejo de publicizar o trabalho dos defensores de direitos humanos no País. Nesse sentido, as instituições envolvidas nessa campanha os convidou para se encarregar da parte audiovisual do projeto e foi pedido ao coletivo entrevistar alguns defensores e em seguida fazer um documentário. Foi realizado nesse processo 10 entrevistas com 10 defensores de direitos humanos pelo Brasil sobre cinco pautas caras aos movimentos sociais.

Em uma matéria do Jornal O Povo<sup>19</sup>, é relatado que para a pré-produção e filmagem do documentário "Defensorxs", o Coletivo Nigéria contou com apoio da fundação de direito privado Fundo Brasil de Direitos Humanos, por meio da campanha “Somos Todos Defensorxs”, que busca dar visibilidade a casos de criminalização de defensores de direitos humanos no Brasil. Assim, o filme recebeu um orçamento inicial de R\$ 40 mil, dos quais 75% foram gastos com custos de produção e deslocamento para as gravações, e o restante para financiar o trabalho do Nigéria durante os quatro meses de filmagem.

Roger expõe sobre esse processo de pré-produção do Defensorxs que o coletivo

---

<sup>19</sup> COLETIVO Nigéria busca financiamento para filme sobre direitos humanos. **O Povo**. Fortaleza. 21 abr 2015. Disponível: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/04/21/noticiasjornalvidaearte.3425765/coleivonigeriabusca-financiamento-para-filme-sobre-direitos-humanos.shtml>. Acesso em: 21 maio 2015.

se dividiu e cada integrante se encarregou de uma pauta recorrente dos direitos humanos e foi gravar em um Estado específico. Desse modo, cada um dos quatro integrantes se responsabilizou por uma questão, sendo que, o coletivo já possuía em arquivos vídeos do MTST tratando das conquistas do movimento com relação a moradia e mostrando o cotidiano das ocupações em São Paulo.

Desse modo, Yargo foi para Dourados no Mato Grosso do Sul registrar as lutas dos Guarani-Kaiowa pelo seu território. A morte da indígena Marinalva, umas das lideranças na retomada da terra indígena *Ñu Porã*, aconteceu exatamente durante as gravações do longa. Ele, (Roger,) ficou aqui em Fortaleza mostrando a defesa dos direitos humanos nos poderes Legislativo e Judiciário. Pedro foi para Curitiba, São Paulo, onde Márcio e Rafaelly, defensores dos direitos LGBT, mostram as atividades de ONGs e associações que militam pelos direitos dos LGBTs, vítimas constantes do preconceito no Brasil. E por último, Bruno viaja para Vitória em Belo Monte filmando a população ribeirinha falar dos impactos da Usina de Belo Monte no rio Xingu e nas suas vidas.

Pedro pontua nessa discussão como o coletivo buscou se ajustar a esse processo de pré-produção, já que teriam que se dividir. Acredita que o fato desse formato ter se tornado possível corresponde a dinâmica do Nigéria de ter um certo modelo de produção onde cada um pode se encarregar dos diversos papéis que envolvem o coletivo assim como uma equipe de filmagem. Como essas funções circulam no coletivo, até pelo próprio fato de ser apenas quatro integrantes, faz com que cada um tenha conhecimento e capacidade para assumir a câmera, ou microfone, ou a montagem entre outros.

Nossa evolução no processo do audiovisual, nossa linguagem foi melhorando com a gente fazendo. Não tem o cinema do Yargo, não tem o cinema do Bruno, não é um coletivo de cinema. Eu (Pedro) era da escrita e aprendi a fazer audiovisual com eles, o que sei hoje de audiovisual eu aprendi a fazer com os meninos. Cada um resolveu de forma particular o que tinha sido colocado no argumento que era como fazer um filme sobre “defensores” de direitos humanos. (PEDRO ROCHA, debate pós-filme: “Defensorxs”, Cine Dragão do Mar, 15/07/2015)

Roger enfatiza que é importante para o coletivo que todos saibam, filmar, editar, ter referências de filmes e buscar participar de produções com outras pessoas que já fazem filmes na cidade. Diz que o Nigéria não possui uma formação em cinema e viram muito

pouco sobre audiovisual na Faculdade de Comunicação onde estudavam.

Dando continuidade a tessitura desse texto, Roger expõem sobre esse pensamento de pré-produção que na relação com os bairros, movimentos ou grupos sociais que eles foram visitar para a gravação do Defensorxs, não se pode chegar do nada. “No mínimo, vão te achar estranho”. A presença de um indivíduo estranho que chega com seu equipamento e começa descarregar do carro toda uma indumentária releva que se trata de alguém da mídia e isso causa sempre um estranhamento. Assim, uma primeira iniciativa da pré-produção é alguém do coletivo se encarregar de se comunicar antes com alguém do lugar a ser filmado, com o intuito de perguntar o que ele acha desse tipo de interferência, qual o melhor momento para fazer esse tipo de coisa e geralmente convidá-lo para que essa pessoa o acompanhe e o guie dentro desses territórios.

De acordo com Roger, toda relação que o Nigéria possui com os territórios é quase sempre mediada por alguma organização, movimento social ou liderança comunitária. A partir dessa mediação eles marcam uma data e horário para serem guiados e poder gravar. Assim, esse primeiro contato também já faz a ponte da equipe com as pessoas do local. Essas já ficam cientes do que vai acontecer e que tipo de mídia está filmando no espaço.

Nos locais filmados pelo coletivo Nigéria para o Defensorxs havia alguns que estavam em conflito com outros grupos da região e nesse sentido era preciso uma estratégia para atravessar ou filmar determinados lugares. Um dos locais onde o conflito era bastante acentuado tratava-se de Dourados no Mato Grosso do Sul no qual Yargo se encarregou de filmar as lutas do povo indígena Guarani-Kaiowa contra grandes fazendeiros pelo seu território e sobrevivência. A morte da indígena Marinalva, umas das lideranças na retomada da terra indígena *Ñu Porã*, aconteceu exatamente durante o momento em que Yargo estava entre os índios.

Yargo conta que para poder filmar ou percorrer a região das fazendas que vem tomando as terras dos Guarani-Kaiowa foi aconselhado pela sua guia, uma indígena da região, que ele ao ser abordado pelos funcionários das fazendas que fazem rondas armadas de moto e *Pick Up*, que ele não se identificasse como jornalista que está a fazer um documentário sobre os conflitos de terra e muito menos que estava convivendo na aldeia dos índios. Ele conta que foi instruído a dizer que era filho de fazendeiro pela semelhança com eles, Yargo é branco, loiro dos olhos claros, e que a sua guia era uma empregada da fazenda do seu pai e que os

dois estavam a passear pelos campos. Se não fosse assim, os seguranças das fazendas podiam não permitir sua passagem ou tomar a câmera de filmagem.

Outra medida a ser tomada na pré-produção do coletivo caracteriza-se por procurar nas redes sociais como o *Facebook* os perfis e *e-mails* dos possíveis entrevistados. Após o coletivo se apresentar ao indivíduo ou grupo pela *internet*, trocam telefones e ligam perguntando se é possível a entrevista e a disponibilidade de tempo para realizá-la. Depois que filmam, enviam o *link* do vídeo para esse assistir sua entrevista. Roger fala que essa forma de se relacionar vem facilitando a comunicação deles com organizações, movimentos sociais e lideranças comunitárias, que passam a sentir confiança no trabalho do Nigéria por conta desse processo de comunicação que percorre a *internet*, o telefone e o corpo-a-corpo.

Para Puccini (2007), “o documentário é também resultado de um processo criativo do cineasta marcado por várias etapas de seleção, comandadas por escolhas subjetivas desse realizador. Essas escolhas orientam uma série de recortes, entre concepção da ideia e a edição final do filme, que marcam a apropriação do real por uma consciência subjetiva”(PUCCINI, 2007, pág. 20).

Nesse sentido, o coletivo abandona o roteiro colocando como argumento para seus vídeos acontecimentos e questões levantadas pelas lutas populares e a defesa dos direitos humanos. É um cinema documental produzido não por referências roteirizadas, mas por encontros do coletivo com o outro. Encontro com os problemas sociais e políticos que se tencionam na forma filmica. Há também todo um cuidado na relação com o outro a ser filmado como também com quem assiste os documentários na busca de levá-los para a realidade desses encontros nos lugares filmados.

### **3.3 Equipamento.**

Nesse tópico, busco explorar a evolução dos equipamentos de filmagem assim como o olhar do coletivo Nigéria sobre essas máquinas e como se apropriam delas. Segundo Monteiro de Andrade (2014), a câmera, equipamento que possuiu várias modificações em sua arquitetura assim como mudanças tecnológicas, influenciaram os modos de fazer tanto do cinema quanto do jornalismo, assim como influenciaram de forma política e cultural a estética e a sociabilidade das equipes no set de filmagem e na rua. A tecnologia e o *design* das câmeras

se modificaram ao longo do tempo modificando a relação do homem com estas e desenvolvendo um modo de comunicação sofisticado e mais próximo tanto do que é filmado como dos próprios espectadores, já que esses começaram a produzir vídeos domésticos.

Para a captação de imagem e som dos produtos audiovisuais realizados pelo coletivo Nigéria tanto institucionais quanto autorais, são utilizadas câmeras digitais Canon da linha DSLR<sup>20</sup> e câmeras GoPro<sup>21</sup>, assim como microfone direcional<sup>22</sup>. São equipamentos razoavelmente baratos e leves em relação aos equipamentos usados pela mídia hegemônica. Esse tipo de equipamento pode ser operado apenas por uma pessoa e diz muito da produção de baixo orçamento do Nigéria, assim como das próprias demandas e linguagem do coletivo, de realizar uma imersão nos lugares, filmando com a câmera na mão em vez de colocá-la no tripé, possibilitando o registro do acontecimento de perto e em movimento. Buscando como Roger mesmo falou, uma tentativa de colocar o espectador dentro do acontecimento.

No fim dos anos 50 e início dos 60, afirma Monteiro de Andrade (2014) que o *design* das câmeras portáteis foi se modificando para obter uma arquitetura que diminuísse seu tamanho assim como foram pensadas novas funcionalidades para ela. Essas modificações nas câmeras portáteis possibilitaram uma maior liberdade não só aos documentaristas desta época, mas também aos cineastas amadores que com a facilidade de manuseio e transporte do equipamento puderam filmar fora dos estúdios cinematográficos, ou seja, fora das grandes empresas de cinema.

Para o autor, essas modificações foram progressos tecnológicos que além de diminuir o tamanho dos equipamentos e aumentar seu acesso e manuseio resultou na baixa do preço colocando no mercado de câmeras um novo segmento desse equipamento direcionado para o uso doméstico. Segue o autor discorrendo que a evolução gradual destes equipamentos eletrônicos e a redução de preço dos aparelhos dialogou com a criatividade dos artistas da época assim como aumentou de maneira significativa o interesse do público doméstico.

---

<sup>20</sup> DSLR são câmeras fotográficas digitais profissionais que gravam vídeos e oferecem opções de controle e manipulação manuais, além de lentes intercambiáveis. Também são muito mais leves e dinâmicas do que uma câmera de gravação de vídeo profissional. Embora possua menos recursos técnicos.

<sup>21</sup> GoPro é uma empresa de câmeras digitais sediada em San Mateo, Califórnia, direcionada para o público praticante de esportes radicais. A câmera possui características de câmeras semi-profissionais sendo versátil para ser utilizada para filmar esportes de grande movimento e impacto.

<sup>22</sup> Microfones direcionais são equipamentos projetados para captarem os sons apenas em uma direção.



(MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 27)

Discorre ainda que tanto documentaristas, artistas e o público amador, na medida em que passaram a utilizar esses novos modelos de câmera, fizeram insurgir uma nova forma de comunicabilidade urbana baseada na imagem e em que tudo pode ser registado em vídeo. Dessa forma, ele afirma que “nesse processo e à medida que vão aperfeiçoando as suas habilidades, alguns começam a produzir conteúdos de forma mais intencional e programada para exibição no seio familiar ou em espaços públicos para uma plateia mais aberta”. (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 27)

Bezerra (2014) comenta sobre essas modificações que se iniciaram no final dos anos 50 e causaram uma ruptura com um modelo antigo de gravações, oferecendo possibilidades e formas inéditas para o cinema documentário. Segundo ele, as câmeras leves e os aparelhos de captação de som direto possibilitaram aos realizadores uma relação mais próxima com o que filmavam e diminuíram a intervenção dos processos cinematográficos sobre o meio documentado. O cinema Direto Americano do repórter fotográfico Robert Drew e do cinegrafista Richard Leacock, são um marco dessa ruptura. Para Bezerra, esses realizadores “desejavam filmes que fossem urgentes, capazes de flagrar a vida desarmada, e inauguraram um modo ”observacional” para o documentário, sem narrador, entrevistas, roteiro ou encenações” (BEZERRA, 2014, pág. 87).

Nesse sentido, o advento do cinema digital é fruto dessa evolução tecnológica. As câmeras digitais são máquinas que não utilizam película fotossensível para o registro das imagens como as câmeras analógicas. Ela registra a imagem através de um sensor, armazenando-a em um cartão de memória. Segundo Monteiro de Andrade, esse novo equipamento foi ganhando seu espaço no universo cinematográfico, criando um novo sistema que em quase todos os seus aspectos suplanta a tecnologia analógica precedente. (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 22)

Assinala o autor que o advento da tecnologia digital teve uma importância determinante na evolução dos dispositivos de captação, produção e reprodução audiovisual. A invenção dos sensores CCD (*Charge-Couple-Device*) pelos físicos americanos da AT&T Bell Labs, Willard Boyle e George E. Smith, em 1969, fundou a base para o desenvolvimento de uma vasta gama de dispositivos tecnológicos que utilizam a capacidade de manipulação dos sensores para converter a carga elétrica transferida entre os seus pinos (transístores) e produzir

sinais digitais que, uma vez registrados, formam a imagem digital. (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 29)

Os sensores CCD (*Charge-Couple-Device*) foram a fecundação do embrião que fez nascer todos os dispositivos tecnológicos de imagem digitais modernas, sendo que as descendentes das câmeras SLR (*Single Lens Reflex*), as DSLR, as câmeras digitais profissionais modernas (*Digital Single-Lens Reflex*), são a comprovação da capacidade transformadora da tecnologia de imagem baseada na invenção de Willard Boyle e George E. Smith (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 29).

Monteiro de Andrade pontua ainda que o desenvolvimento das câmeras DSLR vem introduzido novos processos na produção da cinematografia digital, com destaque para a forma como o lançamento das referidas câmeras tem contribuído para o acréscimo de interesse pela cinematografia por parte de entusiastas não profissionais do cinema. Vem possibilitando novos intercâmbios de conhecimentos em fóruns de debates criados na *internet*, impulsionando um novo movimento de criação audiovisual, influenciando diretamente esta nova forma de fazer cinema, influenciando a democratização de produção de curtas-metragens (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 31).

Afirma o autor que a absorção das técnicas de produção cinematográficas fundamenta o aumento de produções independentes, reconhecidas até nos grandes festivais internacionais de cinema. Tais reconhecimentos são indicativos de um novo método que, por acarretar um custo de realização menor e porque os equipamentos necessários no processo criativo se tornaram igualmente acessíveis, poderá instituir inúmeras transformações, incluindo possivelmente uma nova forma de produção de cinema como alternativa ao tradicional.

Ainda sobre equipamentos de audiovisual, Bruno comenta sobre eles dizendo que essas câmeras fotográficas digitais DSLR e microfones direcionais leves, é o que proporciona fundamentalmente o coletivo ter uma grande mobilidade em campo e assim poder filmar de uma forma a acompanhar as pessoas e suas ações. Não seria possível para ele, filmar os documentários do coletivo com um equipamento maior e mais sofisticado porque além de possuir um valor econômico muito maior, é preciso uma equipe maior para operá-lo, assim também como um transporte que caiba todos o equipamento. Pontua que a forma de produzir vídeos do Nigéria se atrelou muito a esse equipamento leve, de baixo custo e a esse modelo de

produção sem roteiro que permite a eles ter economia e mobilidade nas situações que filmam.

Roger pontua que não adianta possuir uma “supercâmera” e um “supercomputador” e não saber como a câmera funciona direito, ou só usá-la no automático, sem utilizar suas opções manuais de controle como o ISO, abertura do diafragma ou foco da lente da câmera. Ou não saber como instalar um programa de edição no seu “supercomputador”. Assim, defende que para um coletivo no formato do Nigéria, vale muito mais ter equipamentos de baixo custo, criatividade para usá-los e investir em conhecimento tanto para a captação, edição quanto circulação dos documentários. E nesse sentido, diz que a *internet* ajuda tanto a adquirir esse conhecimento quanto ajuda a circular os vídeos e notícias do coletivo.

Monteiro de Andrade estende sua discussão e fala que a própria plataforma que serve de suporte para a exibição e divulgação das produções audiovisuais tornou-se mais acessível na medida em que exige menor investimento daqueles que são produtores de conteúdos, conferindo um novo padrão de associação no modelo produtor-espectador, onde há uma maior proximidade entre aquele que produz e o público que consome. Para ele a *internet* tornou o contacto mais instantâneo entre produtor e espectador e por consequência essas plataformas de comunicação em rede tornou-se a base do sistema que sustenta a criação audiovisual moderna e a sua exploração (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 31, 32)

Para o autor o acesso aos equipamentos a menor custo permitiu modificar a atenção tanto do produtor como do público, conduzindo uma revolução dentro e fora do círculo cinematográfico, na qual surgem novos modelos de negócios, que vão alterar o carácter das imagens e da experiência fílmica. (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 22)

O espectador que antes ocupava um posto mais passivo passou a poder realizar o seu próprio produto e a servir-se dos recursos trazidos pela evolução tecnológica da imagem e das possibilidades que acompanham a comunicação em rede para exibir a sua produção. (MONTEIRO DE ANDRADE, 2014, pág. 24).

É interessante pontuar aqui o papel dos equipamentos na produção e nas táticas do coletivo Nigéria. Podemos perceber as associações do coletivo aqui pesquisado com esses equipamentos mais leves e de menor custo e a partir disso dispor de mais elementos para se compreender as formas e conteúdos, as mobilizações e condições em que são realizados seus discursos e práticas. As ações e os rastros deixados por essas ações e associações nos mostram

uma capacidade plástica e uma engenhosidade na utilização de equipamentos de baixo custo na produção audiovisual do Nigéria.

Podemos perceber dessa forma a associação e o agenciamento dos dispositivos digitais modernos e as táticas correspondentes aos processos de produção de conteúdos audiovisuais. O coletivo realiza documentários que possui uma pré-produção de contato próximo e urgente com o social, potencializadas pelas características do seu equipamento. O Nigéria assim amplia a atividade jornalística e o modo observacional no documentário, aglutinando-os em estratégias narrativas imersivas no cotidiano das lutas sociais. Podemos também perceber até agora que o Nigéria é um coletivo/produtora marcado por um ponto de vista ativo e militante, defendem a interação com os sujeitos e movimentos sociais assim como se posicionam a partir deles politicamente, buscando partilhar com a ajuda do audiovisual, a fala e a imagem de suas lutas e causas.

### **3.4 “Faitiches” de guerrilha ou o que faz fazer o Coletivo Nigéria agir.**

Como podemos constatar até agora, o coletivo Nigéria se faz fazer por um amálgama de elementos em suas produções em audiovisual. São realizados mobilizações, contatos, associações e apropriações para se conseguir recursos financeiros, interação com os movimentos sociais, assim como a melhor forma de usar os equipamentos para dar a ver o outro. O que faz o coletivo agir na cidade, na *internet* para produzir seus documentários está ligado a uma série de vínculos autorais e institucionais que os permite imergir nas manifestações, adquirir contatos das lideranças de movimentos sociais de defensores dos direitos humanos, enviar *e-mails*, fazer telefonemas, entrar em contato com pessoas pessoalmente, concorrer a editais e trabalhar como produtora.

Dessa maneira, acredito que a melhor forma de discorrermos sobre o caráter desses vínculos, que são tanto humanos, simbólicos, materiais quanto virtuais, é lançar mão do que assinala Latour (2016) sobre sua epistemologia que busca defini-los limando uma voz que se sobrepõe e uma voz que é subjugada, oferecendo para essa solução o que os gregos chamavam de “voz média”, nem ativa, nem passiva (LATOURE, 2016, pág. 68).

Essa “voz média”, Latour veio a chamar de “*faitiches*” que desloca a atenção em

seu exercício de pensamento para o que nos *faz agir*. Assim para o autor:

Os faitiches nos autorizam a não levar tão a sério as formas sempre conjugadas dos objetos e dos sujeitos: o que coloca em movimento não tem nunca a força de uma causalidade – quer se trate do sujeito dominante ou do objeto causal; o que é colocado em movimento nunca deixa de transformar a ação – não dando, portanto, origem nem à objeto-utensílio nem ao sujeito reificado (LATOURE, 2016, pág. 69).

Dessa maneira, o autor coloca que a questão não é mais saber se devemos ser livres ou vinculados, mas se somos bem ou mal vinculados (LATOURE, 2016, pág. 70). Não é uma questão que considera opor vinculamento e desvinculamento, mas sim de rastrear bons e maus vínculos, mas perceber a natureza daquilo que nos faz fazer (LATOURE, 2016, pág. 71).

Como foi visto na pré-produção do coletivo Nigéria há uma cadeia de vínculos que o faz agir, assim como há certos vínculos que não produzem potência e nesse sentido faz o Nigéria se afastar da ação. Estar junto, fazer de forma coletiva, conectar existências faz parte do processo de realização e pensamento das obras produzidas por esse modelo de coletivo. Os vínculos de pré-produção do coletivo Nigéria optam por um “estar junto” tanto no nível de seus integrantes quanto aos manifestantes de rua e movimentos sociais. Esse “estar junto” como uma nova forma de conexão, possibilitou a inserção do coletivo nas manifestações, fazendo-os se reconhecer como parte dela e fazendo os manifestantes os reconhecer como uma mídia militante e independente.

Já no Defensorxs o fluxo dos vínculos se modificou para atender a outro desenho de pré-produção do coletivo. Estes procuraram nas redes sociais como o *Facebook* e *e-mails* estabelecer um contato prévio com as lideranças dos movimentos sociais e os possíveis entrevistados. Após essa primeira interação entraram em contato por telefone explicando suas posições e desejos sobre o documentário Defensorxs e perguntando as possibilidades de realização deste. Esse processo facilita a comunicação com as organizações, movimentos sociais e lideranças comunitárias, que passam a sentir confiança no trabalho do Nigéria para dessa forma estabelecer bons vínculos e a realização do documentário. A partir desses contatos iniciais questões sociais e políticas são levantadas pelas lutas populares para se somarem no documentário.

Desse modo, “bons vínculos” para o coletivo se tecem pelo modo de captar seus

vídeos pensando uma pré-produção de contato próximo e urgente com o social potencializada pelas características do seu equipamento. O Nigéria assim amplia a atividade jornalística e o modo observacional no documentário, aglutinando-os em estratégias narrativas imersivas no cotidiano das lutas sociais. Isso é feito tecendo uma extensa rede política que “emenda” a *internet*, o telefone, o signo de um jornalismo independente, trabalho, corpo e máquina. Elementos que tecidos pelo coletivo dão forma aos documentários e fazem todos projetar interesse de realização e desejo de participação.

Podemos assim deduzir que os “maus vínculos” seriam aqueles frutos de uma forma de pensar os vídeos com os mesmos elementos mobilizados pela mídia hegemônica e pelo cinema industrial considerando equipamentos caros e pesados, divisão do trabalho por funções técnicas e especializadas e relações superficiais com o que é filmado. Como vimos, usar equipamentos de segurança mais robustos fez o Nigéria pensar que se afastaria do seu objetivo de estar com os manifestantes na produção dos vídeos. O Defensorxs não seria possível se não houvesse antes essa engenharia de comunicação e a fluidez da equipe em se dividir para poupar tempo e dinheiro. Não pensar uma comunicação que se desenvolve desde um *e-mail* a um contato corpo a corpo é um “mau vínculo” que não faria o Nigéria realizar o Defensorxs.

Assim, os “bons vínculos” faz os elementos de produção do coletivo agir como mediadores ou actantes na feitura de uma rede de realização. Para Latour um mediador, ou ator, “assegura não uma transferência, mas uma tradução que não pode, portanto, ser colocada na caixa-preta que resta visível, que excede os *inputs* e seus *outputs*, que tem, portanto, características de um acontecimento” (LATOURE, 2016, pág. 78). Nesse sentido, a produção dessa tradução, ou desse acontecimento agenciado pelos mediadores ou actantes faz evidenciar a rede que para Latour:

Distribui bem a ação entre todos os actantes, mas ela não permite retomar de maneira definitiva a própria definição de ação: os actantes, apesar de sua novidade, herdaram o tipo de ação que fazia os seus predecessores agirem. Ora, as ciências sociais não só ignoram a atividade dos mediadores como elas também quebraram em dois o faz-fazer, incitador de toda a voz “mídia” que permite ignorar tanto a dominação quanto a determinação. Apesar do seu nome, as “teorias da ação” são todas teorias da “inação” pois elas quebraram os faitiches em dois: de um lado a ação dominante e do outro o agido dominado (LATOURE, 2016, pág. 77).

O que o autor pretende dar a ver com essa proposta não é dividir o que faz e o que é feito, o ativo e o passivo. Como assinala Latour sobre os mediadores, nenhum causa o próximo, “mas cada um permite ao seguinte tornar-se, por sua vez, origem da ação de, literalmente, “fazer causar” seu sucessor” (LATOURE, 2016, pág. 78). Dessa maneira, rastrear essas redes de vinculamento se faz necessário na teoria do Ator-Rede para compreendermos a movimentação dos sujeitos, suas emoções, suas paixões. É fundamental seguir as pistas daquilo que os vincula e os movimenta (LATOURE, 2016, pág. 81).

Acredito que na atuação do coletivo Nigéria podemos perceber essa rede de vinculamento sendo mobilizadas e se fazendo agir como táticas para a realização de seus documentários, tanto institucionais quanto autorais. A preocupação do coletivo não está só em abordar a luta social e questões de interesse público, mas também em propor uma outra forma de realização que trespassa uma metodologia de contato e imersão que passa a ser espontânea e fruto da própria vivência do coletivo entre eles, com o que vai ser filmado e seus equipamentos. Essas vivências produzem vínculos e uma potência agentiva de “estar junto” que faz o coletivo realizar seus documentários.

Enfatiza Latour que considerar as redes de vinculamento deveria nos permitir conservar o efeito de distribuição da rede, assim como reforçar inteiramente a natureza e a fonte da ação. O vínculo designa, por sua vez, o que afeta, o que coloca em movimento, e a impossibilidade de definir esse faz fazer pelo antigo acoplamento da determinação e da liberdade (LATOURE, 2016, pág. 87).

Portanto, podemos perceber como aponta Latour que nos pontos da rede de vinculamento o nó diz respeito a um faitiche, ou seja, aquele de um faz-fazer, não de um fazer ou de um feito (LATOURE, 2016, pág. 84). Para o autor, as redes, ou rizomas, “permitem distribuir a ação” (LATOURE, 2016, pág. 87). Nesse sentido, o “estar junto” posto aqui pode ser compreendido como um nó ou um “faitiche” que se associa a outros para um faz-fazer próprio do movimento de produção do coletivo Nigéria.

#### 4. PRODUÇÃO: CÂMERA, AÇÃO!

Buscamos discutir no Capítulo dois o que vem a ser o Coletivo Nigéria, a partir do que falam sobre si em entrevistas e debates, do que a mídia fala deles assim como o que o público dos seus documentários pensam sobre eles e suas obras. No terceiro capítulo buscamos entender a partir de um desenho de pré-produção quais são os vínculos que movimentam e faz agir o coletivo. Nesse quarto capítulo trataremos de investigar agora a partir da fase de produção de uma obra audiovisual propriamente dita, o que movimenta a realização da obra em campo. A partir de suas ações vinculadoras, como o coletivo Nigéria capta som e imagem na realização de seus documentários e que tipo de sociedade produzem com isso. Portanto, vamos seguir as ações de produção do Com Vandalismo e do Defensorxs, a fim de rastrear o social se apoiando na trilha deixada por Latour. Esse rastreamento será feito a partir da fala do coletivo em diversas situações presenciais e através da *internet*, assim como pela observação dos documentários.

A discussão sobre a produção dos vídeos do coletivo Nigéria se tornou um ponto axial de desdobramento tanto para mim quanto para o eles. O desenho de produção mostrado aqui trata especificamente de como supervisionam e dirigem a execução das filmagens, mobilizando para tanto, recursos técnicos, dramáticos e estéticos. Como operam a câmera e o microfone, como desenham através da luz, dos enquadramentos e do som, o que querem dar a ver.

A produção como está colocada aqui pode se aproximar do sentido de como são dirigidos os documentários do coletivo. De como a equipe se organiza para fazê-los. Como se dá esse processo? Há uma marca autoral na direção dos documentários do Nigéria? Uma marca específica na feitura dos vídeos? A que o Nigéria recorre no plano das técnicas, dramaturgia e estética no audiovisual para mostrar as reivindicações, manifestações e lutas sociais por direitos humanos no Brasil?

Considerando os documentários aqui analisados Com Vandalismo e Defensorxs, ambos possuem formas distintas de divisão da equipe em campo assim como seus processos de direção foram diferentes. No entanto, ambas as obras são resultados da plasticidade do Nigéria e de como arranjam a equipe em campo para as filmagens.



#### 4.1 Ação coletiva, elos de cooperação e seus vínculos.

Ainda sobre o Com Vandalismo Bruno discorre que no primeiro dia de manifestação ocorrida em 19 junho de 2013, foi decidido pelo coletivo que a organização da equipe de gravação em campo ia se compor de três integrantes e cada um ia levar uma câmera digital para captar o máximo de acontecimentos possíveis. O resultado desse arranjo, não funcionou como esperado pelo Nigéria. Bruno continua comentando que no meio do tumulto, no meio do gás lacrimogênio, todo mundo queria gravar e por conta disso acabaram se perdendo uns dos outros e as atenções se voltaram mais para se reagruparem novamente do que realmente perceber o que estava acontecendo ao redor. Isso também prejudicou a própria segurança do Nigéria. Nesse dia, no meio do conflito entre polícia e manifestantes, Pedro Rocha levou um tiro de bala de borracha próximo ao olho. Como já foi dito, não ocorreu um dano grave devido um óculos de proteção que estava utilizando que absorveu o impacto do projétil.

A partir dessa experiência, pensaram outro arranjo de equipe que desse conta de filmar, não se perder uns dos outros e que garantisse a integridade física dos próprios sujeitos do coletivo. Foi combinado que nas manifestações posteriores, apenas um integrante ficaria encarregado de filmar, enquanto os outros fariam a cobertura.

O ideal é que tenha uma câmera e uma pessoa de assistente olhando o que está acontecendo, porque nas manifestações qualquer coisa pode gerar correria e estardalhaço e quem está operando a câmera fica muito concentrado e não percebe o todo e tem que ter uma pessoa para resguardar. Geralmente a gente alterna as funções. (Bruno Xavier, entrevista presencial, 18/04/2016)

Podemos notar que a relação do coletivo com a câmera, mais precisamente do cinegrafista com seu equipamento não atendeu apenas ao objetivo da captação das imagens. O coletivo percebeu nas manifestações que as filmagens dos acontecimentos *in loco* das “jornadas de junho”, teria que levar em consideração a integridade física de seus membros assim como de seu equipamento. Na situação de risco que o coletivo passou nas jornadas de junho, estes desenvolveram uma forma de produção do Com Vandalismo permeada não só

pelo conhecimento técnico da realização da imagem filmada pela câmera.

No *Com Vandalismo*, o coletivo Nigéria cobriu todos os dias de manifestação nas jornadas de junho utilizando uma Câmera DSLR da marca Canon e uma câmera GoPro. Não usou tripé, apenas um bastão de câmera como apoio que se acopla a parte inferior da mesma, esse apoio encostado no chão tem função de estabilizar a imagem e ao ser erguido a cima da cabeça dos manifestantes funciona para fazer tomadas panorâmicas do local. Para a captação do áudio usou-se o microfone original da câmera e as vezes um gravador acoplado a ela.

Ao longo do documentário observamos manifestantes concebendo entrevista suados, ofegando, carregados pela emoção do momento, revoltados com a ação truculenta da polícia, opiniões a favor e contra ações diretas praticadas pelos *black blocks*. Depoimentos são abafados pelo estampido das bombas de efeito moral. Há manifestantes concebendo a entrevista enquanto andam apressados no meio dos outros e o cinegrafista ao seu lado acompanhando seus passos sem deixar desfocar a imagem. O impacto da corrida de quem opera a câmera para fugir das bombas e balas de borracha, de estar atento aos acontecimentos e tentar registrá-los enquanto acontecem, assim como o cuidado para não danificar o equipamento, resultam em imagens tremidas, que atuam e balançam junto com o movimento dos corpos. Muitas vezes ocorrem movimentos bruscos, imagens borradas, tremidas com a luz estourada.

Em uma das cenas que está no documentário Bruno Xavier filma a polícia fazendo barreira com seus escudos a uns 100 metros a sua frente em um plano geral, entre eles há alguns manifestantes arremessando pedras na polícia, outros tentando abafar o gás das bombas que caíam e alguns correndo, outros desnorteados. Em um determinado momento a polícia começa a atirar bombas de gás lacrimogênio de forma conjunta na direção dos manifestantes, forçando-os a recuar. Bruno registra as bombas subindo ao céu lado a lado e descendo deixando um rastro de fumaça delineando uma elipse frontal em sua direção. Nesse momento, ouvimos a voz de Pedro: - Bruno corre! Bruno corre! A voz de pedro vai se afastando do microfone da câmera como se esse já estivesse correndo também. E assim a imagem começa a tremer de acordo com os movimentos de Bruno, a fumaça começa a embaçar a lente da câmera.

Como foi mostrado o coletivo Nigéria se colocou em situações tensas onde precisou mediar sua segurança pessoal e a integridade de seu equipamento enquanto captavam

as imagens, geralmente durante os conflitos entre polícia e manifestantes ou tumultos entre pacifistas e *black blocks*.

Sobre um outro movimento de ação conjunta do coletivo mas que como pontuei acredito estar em uma mesma modulação de consistência política do coletivo podemos apontar sobre o longa Defensorxs que sua forma de direção esclarecida por Bruno consistiu na divisão dos quatro indivíduos pensando na parte que ia realizar, assim como pensando a unidade do filme, já que cada história captada por cada um ia se somar a um documentário longa-metragem. Nesse sentido, ele discorre que houve uma discussão prévia de como o filme ia se desencadear. Para ele a produção reduzida, no sentido da divisão da equipe em uma pessoa por região gerou o filme do jeito que ele é. Semelhante, o Com Vandalismo também é um filme fruto de um determinado tipo de produção reduzida, que possuía outro arranjo. No entanto, os dois projetos um documentário “autoral” e outro “institucional”, utilizaram-se dos recursos que possuíam e das condições colocadas.

No Defensorxs o projeto não possuía roteiro, assim como no Com Vandalismo, embora possuísse um argumento e uma proposta já discutida e formalizada que seria um registro do cotidiano de lutas específicas por direitos humanos em determinadas comunidades. Isso seria realizado com entrevistas concedidas pelas lideranças de populações indígenas e LGBT assim como dos direitos à moradia e à justiça, e resistência de comunidades tradicionais contra realização de megaobras do Estado em suas regiões. Apesar de uma proposta objetiva na realização do Defensorxs, os sujeitos do coletivo possuíam autonomia na direção de cada situação filmada.

Tanto nos “vídeos autorais” quanto nos “vídeos institucionais” do coletivo havia uma independência dos quatro sujeitos em relação a forma de direção dos vídeos. No Com Vandalismo a organização da equipe e a captação dos vídeos se deu mais por uma questão de praticidade e segurança que foi se desenvolvendo no decorrer das manifestações, assim como sua abordagem foi surgindo ao se atentarem para o que a mídia dizia sobre os participantes dos conflitos.

Por outro lado é interessante pontuar que o Defensorxs é um projeto audiovisual do Nigéria junto com outras organizações e por conta disso havia desde o início um argumento bem definido, assim como os locais e temas a serem abordados. Por se tratar de um projeto que buscava abranger várias partes do Brasil e pelos recursos limitados, a equipe

se dividiu para conseguir realizá-lo com economia de tempo e dinheiro. Nesse sentido, cada sujeito abordou do seu jeito os lugares e temas filmados.

A forma como as imagens do documentário Defensorxs foram captadas não nos dar a ver necessariamente uma imersão no tempo e no espaço dos lugares e comunidades semelhante ao que foi feito no Com Vandalismo. Como as filmagens ocorreram em diversas regiões do Brasil e isso demanda custos como passagens, transporte, estadia e alimentação para cada um dos integrantes nessas regiões, os sujeitos do Nigéria tinham que já traçar um plano de filmagem objetivo no sentido de já possuir as entrevistas pré-acordadas, sabendo quem, onde e quando iam ser concebidas, assim já se esperava a chegada dos indivíduos do coletivo nas comunidades, trabalho de comunicação feito na pré-produção.

Nesse sentido, com esse tipo de produção mais formal, sem preocupações que se fizeram presentes no Com Vandalismo, é evidente que os vídeos iam ser captados de outra forma, com uma produção mais estável, com utilização de tripé, sem tremores, movimentos bruscos ou desfoques. Entrevistados sentados, pensamento de locação, no sentido de planejar melhor dia, hora, local, melhor luz natural ou artificial, assim como pensar melhor posição do entrevistado e enquadramento, assim como foi possível pensar situações que possibilitassem o espectador perceber o cotidiano dessas lideranças e suas regiões. Aqui essa captação se atualiza em um registro onde há tomadas mais longas que parecem dar a ver a reação expressiva das pessoas filmadas diante da câmera. É recorrente no longa-metragem planos de pessoas fazendo poses estáticas como se estivessem aguardando o momento da fotografia. Isso em planos fechados ou *closes* o que oferece uma carga dramática ao documentário.

Em toda extensão da narrativa fica evidente uma tendência mais próxima do modelo jornalístico, cuja aceção estética é similar à reportagem televisiva. Tal modelo é formado pela construção linear de um argumento mediante o recurso de entrevistas e a utilização de imagens que reforçam a fala do que está sendo dito na contextualização dos problemas tratados. Os entrevistados dessas comunidades são lideranças ou representantes dessas que militam e atuam frente ao Estado cobrando direitos e denunciando abusos contra eles. Além de pedir aos entrevistados para que fosse relatado as lutas que passam suas comunidades, se perguntava suas opiniões pessoais sobre o que é ser um defensor de direitos humanos, isso somado a um enquadramento estável e que destaque seus rostos e volições oferece uma forte carga dramática ao documentário.

Diante dessa modulação do coletivo Nigéria que realiza filmes mais abertos, que vão se construindo enquanto se fazem como o Com Vandalismo e filmes com um planejamento mais fechado como o Defensorxs, é possível compreender essa flexibilidade do coletivo em se arranjar a partir do que oferece os lugares a ser filmado, assim como a formação de uma equipe enxuta que se adéqua as necessidades dos locais e dos projetos a serem executados como desdobramentos de “táticas” a partir de De Certeau (2012) que as define como “uma ação calculada pela ausência de um próprio” (DE CERTEAU, 2012, pág. 94), nesse sentido comenta o autor que ela não possui um projeto global e se aproveita das ocasiões sendo determinada por uma ausência de poder (DE CERTEAU, 2012, pág. 94 e 95) e continua:

As táticas são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situações favoráveis, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. (DE CERTEAU, 2012, pág. 96).

Desse modo, o fazer e o saber técnico do coletivo ganham a potência da plasticidade que faz o Nigéria traçar táticas de adaptação as tensões do campo. No Com Vandalismo se atentaram dessa forma para o movimento das próprias manifestações e nesse sentido atuaram se adaptando as condições oferecidas, produzindo um movimento que considerasse a segurança da equipe, do equipamento assim como a própria filmagem. No Defensorxs o plano de produção foi desenhado a partir do projeto e dos recursos financiados por outras entidades para a realização do documentário.

Migliorin (2011) comenta que o cinema industrial possui a mesma lógica da linha de produção dividindo o trabalho da equipe no set e atribuindo a cada um uma função técnica: o fotógrafo fotografa, o diretor dirige, o produtor produz e assim por diante. Já o cinema pós-industrial assinala o autor se realiza com outro desenho de divisão em set e de produtora. Para ele, grupos e coletivos estão substituindo as produtoras hierarquizadas, por um tipo de realização no qual não há separação entre o que pensam e o que executam.

Segundo o autor, os filmes refletem novas organizações de trabalho já distantes do modelo industrial. Filmes realizados por 4 diretores, como os dois últimos longas realizados pelos cineastas cearenses Guto Parente, Pedro Diógenes e os irmãos cariocas Ricardo e Luiz

Pretti: Estrada Para Ythaca (2010) e Os Monstros (2011), ou ainda o filme Desassossego – Filmes das maravilhas (2011), coordenado pelos cineastas Felipe Bragança e Marina Meliande e dirigido por 14 pessoas de vários locais do país. Segue Migliorim dizendo que em diversas partes do país há coletivos que estão inventando formas de desierarquizar a produção do cinema nacional, seja pelo embaralhamento das equipes, seja na relação mesmo que estabelecem com atores e personagens, o desconforto com o modelo industrial é algo que está nos filmes, na organização dos sets, na dimensão processual das obras (*Idem*).

Nesse sentido, embora esses trabalhos audiovisuais do coletivo Nigéria sejam atravessados por uma perspectiva jornalística, ambos tem o formato de longa-metragem documentário, que é um gênero do cinema e assim penso que suas obras estão alinhadas ao que Migliorim descreveu acima sobre o cinema pós-industrial. Assim, considerando o cinema uma manifestação artística, mais precisamente uma manifestação da sétima arte podemos compreender a ação que se desdobra na obra audiovisual a partir de Becker (1977) tomando sua reflexão como base para entendermos essas obras como arte e assim como produtos sociais.

Para o autor, a arte é fruto de uma ação coletiva. Nesse sentido, ele compreende ação coletiva como uma maneira de focar na sociologia a atenção as pessoas que atuam juntas produzindo o drama da ação. Uma análise empírica que analisa os sistemas de interações se questionando sobre as categorias que estão envolvidas nessa interação (BECKER, 1977, pág. 10 e 11) Assim, podemos perceber que as “táticas” executadas para as realizações dessas obras são provenientes de correlações de atividades coletivas nas quais várias categorias interagem entre si.

Para que uma obra de arte chegue ao seu resultado final Becker aponta que ela passa por várias etapas. Como podemos perceber, procurei dividir essa pesquisa da mesma forma que um realizador em audiovisual divide sua obra: pré-produção, produção e pós-produção evidenciando todas essas etapas percorridas. Considerando nesse capítulo a produção evidenciamos que para o realizador (coletivo Nigéria) chegar até aqui ele teve que mobilizar uma rede elaborada de cooperações que começa na pré-produção.

Becker defende que todas as artes são possíveis de serem efetuadas por conta de uma rede elaborada de cooperação e que uma análise sociológica de qualquer arte investiga a divisão do trabalho ocorrida nela. Para ele, muitas pessoas participam do trabalho e sem a

cooperação desses o produto final não pode ser concluído (BECKER, 1977, pág. 207) Destacando o momento de produção da obra audiovisual como aquela mais próxima da realização do filme propriamente dita, por ser o momento de captação dos vídeos, notamos que seu funcionamento ocorre com uma divisão do trabalho. Embora essa divisão seja fluida e fruto de “táticas” ela se faz necessária.

Como vimos, no primeiro dia de gravação do documentário *Com Vandalismo*, a primeira formação se deu com todos buscando captar vídeos, cada um foi à rua com uma câmera digital na mão, esse formato não funcionou e modificaram seu arranjo dividindo as funções, um filma, outro dá assistência com a câmera e o terceiro fica em torno prestando atenção nos acontecimentos, embora essas funções fossem fluidas e rotativas. No *Defensorxs* a divisão do trabalho teve outro formato, para atender a questões de economia tanto de tempo, quanto de dinheiro, se dividiram de tal forma que cada um foi realizar uma parte do documentário que foi evidentemente dividido por região. Como afirma Becker o caráter da arte impõe uma divisão natural do trabalho que sempre resulta de uma definição consensual da situação (BECKER, 1977, pág. 207) Para o autor:

O artista, assim, trabalha no centro uma ampla rede de pessoas em cooperação, cujo o trabalho é essencial para o resultado final. Onde quer que ele dependa de outros, existe um elo cooperativo. As pessoas com as quais ele coopera podem compartilhar, em cada detalhe, da sua ideia de como o trabalho deve ser feito. Este consenso é provável quando todo mundo envolvido pode realizar qualquer uma das atividades necessárias, de tal forma que, embora exista uma divisão do trabalho, não se desenvolvem grupos funcionais especializados. (BECKER, 1977, pág. 209)

Na realização audiovisual, fazendo aqui o devido recorte da produção dos documentários, essa rede de pessoas em interação não se limita a equipe de filmagem e os elos cooperativos dessa realização se estendem aqueles que são filmados e entrevistados. Sem o consenso e a disposição desses, os vídeos não poderiam ser capitados. Assim a comunicação estabelecida na pré-produção seja por telefonemas, e-mail, conversa pessoal ou através da imagem simbólica de um coletivo independente traçam uma rede de informações, de reconhecimento e compartilhamento de um ethos político em favor das comunidades e movimentos sociais que possibilita a ideia dos documentários ser partilhada por todos projetando a ação coletiva e a criação das obras.

Nesse sentido, podemos perceber que as obras do Nigéria convergem para um limite que envolve seus elos de cooperação, ou seja, seus documentários a partir desse modo de fazer e com essas interações só é possível se trazer consigo esse ethos político. Becker compreende que o envolvimento do artista com sua dependência de elos cooperativos restringe o tipo de arte que ele quer produzir (BECKER, 1977, pág. 211). Dessa maneira, as obras do Nigéria, pelos elos de cooperação que possuem e pela ética que mobilizam e compartilham, são obras militantes e engajadas no sentido de promover reflexões sobre problemas sociais de uma maneira progressista.

Vale considerar também que essas obras embora possuam uma flexibilidade e um modo de fazer focado em “táticas” operadas no próprio processo de produção, ainda sim são obras audiovisuais e nesse sentido obedecem a convenções no sentido de ser possível por um conjunto de conhecimentos técnicos a serem operados na realização da obra. É preciso um conhecimento sobre câmeras e captação de vídeos, conhecimento para captação de som, uma pré-produção pra pensar a segurança e comunicação nas locações, conhecimento em montagem e edição de vídeos dentre outras atividades.

Sobre as convenções artísticas Becker discorre que cobrem todas as decisões que devem ser tomadas em relação as obras produzidas num dado mundo artístico, mesmo que uma convenção particular possa ser revista para uma dada obra (BECKER, 1977, pág. 212). Portanto, para o autor as convenções sugerem a dimensão apropriada da obra que aqui nessa pesquisa é um produto audiovisual. Todas as modificações e arranjos de equipe dentro do audiovisual tem que se atentar para suas operações elementares que são a captação dos vídeos e a captação do som que geralmente são feitos por dois equipamentos diferentes, a câmera e o microfone ou gravador e a montagem do que foi captado que é realizada através de um computador e o programa de montagem gerando assim a obra audiovisual.

Desse modo, acredito que esses elos de cooperação se atualizam e se estendem ao conhecimento técnico e conseqüentemente ao equipamento do coletivo Nigéria no sentido de esses atuarem como sujeitos cooperando também para a forma final da obra. Faz-se necessário reconhecermos e compreendermos a agencialidade dos objetos na produção desses documentários na medida em que eles produzem efeitos na interação entre as categorias aqui expostas. Para tanto, podemos nos guiar lançando mão de Latour (2012) refletindo sobre sua atualização de ação coletiva. Para esse autor a divisão entre material e social faz velar a



pesquisa sobre as possibilidades da ação coletiva. Desse modo, sua linha de pensamento propõe que não caíamos na cilada de pensar o coletivo como uma ação “encetada por forças sociais homogêneas, mas, ao contrário, uma ação que arregimenta diversos tipos de forças unidas por serem diferentes.” (LATOURE, 2012, pág.112)

Para o autor o curso da ação coletiva imprime uma trajetória em meio a modos de existência completamente estranhos associando coisas e humanos. Dentro dessa heterogeneidade, qualquer coisa que se associe a outra e modifique uma situação fazendo diferença pode ser um ator (LATOURE, 2012, pág. 108). Desse modo, o ator possui como potência ser um mediador que para Latour “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (LATOURE, 2012, pág. 65). Mas também pode ser um intermediário caso não possua a capacidade de transformar o que por eles passa (LATOURE, 2012, pág. 66). Rifiotés (2016) comenta que um mediador transforma ou atua de forma positiva tomando parte, alterando o efeito do processo, enquanto um intermediário se assemelha a uma caixa-preta, algo que apenas conduz, transporta (RIFIOTES, 2016, pág. 120). Para Latour, a ANT nos dar a ver tanto os meios quanto as ferramentas usadas na construção da ação coletiva.

Segundo Latour (2012), rastreando os objetos que podem ser humanos e não-humanos e suas respectivas agências pode-se identificar as relações sociais estabelecidas, os mediadores em ação e os efeitos dessas relações. Aqui, os atores serão rastreados em uma perspectiva ampla, ou seja, podem ser *coisas*, mas também *humanos*. Assim, considero que a ação coletiva na obra audiovisual possui seus elos de cooperação ou associações entre os mediadores: equipe de filmagem, as comunidades e os entrevistados, os meios em que realizam seus documentários, assim como seu conhecimento técnico e equipamentos de som, vídeo e montagem.

Desse modo, a captação de som e vídeo, ou seja, a filmagem dos documentários do coletivo Nigéria podem configurar ações coletivas que demandam no mínimo uma afinidade com manifestantes e movimentos sociais (ethos político), aquele que filma (humano e coletivo), a câmera (objeto), aquilo que é filmado (humano e comunidade) e o resultado da filmagem (o vídeo).

Essa forma de produzir o documentário se projeta e reflete tanto na dramaticidade das pessoas entrevistadas quanto nas imagens captadas. Essa relação que emerge entre o

corpo do cinegrafista, a manipulação da câmera, os outros sujeitos do coletivo atuando como assistentes, seguranças e extensão dos olhos de quem filma, a atuação dos manifestantes e polícia, as condições dadas a partir do tempo e dinheiro, faz insurgir planos e sequências que resultam de um corpo conjunto. No qual o corpo do coletivo Nigéria se estende para além da pele se acoplando a esses outros mediadores fazendo emergir uma corporalidade particular agenciada pelos movimentos que realiza, os objetos que opera e as obras que pretende realizar.

Para compreendermos a natureza dessa extensão corporal que atravessa tanto o mecânico quanto o social em seus elos de cooperação que integra humanos, objetos e ethos político podemos seguir os rastros do que assinala Donna Haraway (2013) em sua conceituação sobre um constructo que mapeia nossa realidade social e corporal em um organismo híbrido de máquina e pele, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção feito de acoplamentos: o ciborgue (HARAWAY, 2013, pág. 36 e 37).

Kunzru (2013) comenta sobre o ciborgue de Haraway ilustrando que vencer os jogos Olímpicos na era do ciborgue não tem a ver simplesmente com correr mais rápido. Tem a ver com “interação entre medicina, dieta, práticas de treinamento, vestimentas e fabricação de equipamentos, visualização e controle do tempo” (KUNZRU, 2013; pág.23).

Nesse sentido, o autor explica que o mundo de Haraway é um mundo de redes entrelaçadas, parte humana e parte máquina; complexos híbridos de carne e metal que jogam conceitos como “natural” e “artificial” para a lata do lixo (KUNZRU, 2013; pág.24). Para o autor ser um ciborgue não tem a ver simplesmente com a liberdade de se autoconstruir. Tem a ver com redes e suas interações heterogêneas (KUNZRU, 2013; pág.26). Segue dizendo que somos uma coleção de redes, constantemente fornecendo e recebendo informações ao longo da linha que constitui as milhões de redes que formam nosso “mundo” (KUNZRU, 2013; pág. 27).

Desse modo, reiterando o que disse antes, há um corpo conjunto constituído da confluência de humanos, objetos e ethos político na produção audiovisual no coletivo Nigéria, e neste sentido, tanto a máquina, como o homem e a prática discursiva fazem agir enquanto mediadores deste processo de ação coletiva que é a metáfora do ciborgue.

Kunzru (2013) argumenta que o treinamento e a tecnologia fazem de todo atleta olímpico um nó em uma rede tecnocultural (KUNZRU, 2013; pág. 24). Nesse sentido

podemos pensar que a produção das obras do coletivo Nigéria em campo sinalizam para a existência de uma experiência vivida entre humanos, suas comunidades, seus recursos técnicos e financeiros, suas táticas, suas posições políticas, conhecimento técnico e equipamentos de filmagem. Isso tudo também faz parte de um nó em uma rede sociotécnica cujo o resultado final da trama de nós é a obra audiovisual.

#### **4.2 Filmando os movimentos sociais.**

Durante o período em que acompanhei as atividades do coletivo Nigéria, pude presenciar, tanto pela *internet*, quanto em debates pós-filme e reuniões presenciais, algumas discussões nas quais buscavam esclarecer os princípios que orientavam suas ações políticas e como isso interferia no modo como realizavam seus vídeos, tanto autorais quanto institucionais. Nesse sentido, buscamos rastrear nesse tópico, quais associações podemos encontrar entre política e estética na captação dos vídeos do Nigéria. De início, uma das questões com a qual todos concordavam era a de que o coletivo não possuía uma estética de autor que dirige um filme, não possuíam interesse em realizar filmes e documentários de acordo com o modelo do cinema industrial. Afirmavam que seus vídeos eram feitos de forma coletiva e pareciam fazer isso para deslocar o protagonismo do artista para o protagonismo dos movimentos sociais e lugares que mostravam e assim quebrar com a lógica da indústria cultural dominante do cinema.

Na estreia do curta Faixa, no Cine Teatro São Luiz. No debate após a exibição dos curtas, quando toquei na questão do “jornalismo de guerrilha” como já comentei aqui, o coletivo discorreu sobre essa caracterização muito mais em um sentido próximo a pré-produção de seus filmes. Tentavam se afastar desse conceito de guerrilha relacionado a direção. A respeito disso, havia uma forma de falar sempre colocando a direção como uma função do cinema, muito pessoal, individual, de prestígio e fama. Função que nesse ponto de vista era diferente do que o coletivo pensava para si.

Em outra conversa, Yargo volta a dizer que todos do coletivo são formados em Jornalismo. No começo até pensaram em fazer um curso de audiovisual mas depois

perceberam que foi bom ninguém ter feito. Para ele a formação no cinema ensina a pensar a realização de um filme com uma divisão técnica e formal da equipe no qual o diretor é a posição de mais destaque e o coletivo deseja produzir outras formas de compor uma equipe.

Com isso, a partir do que afirmavam nos debates e entrevistas, pude compreender que havia uma crítica bastante consciente e consistente por parte desses sujeitos, relacionada ao fato de que ao apostarem na reprodução de vídeos de manifestações ou movimentos sociais não pretendiam com isso uma produção conceitual ou estética, muito menos serem reconhecidos como diretores de cinema especialistas nisso.

Nesse processo de captação de vídeos Yargo fala que geralmente gravam bastante, captam muito material, utilizando sempre dois cartões de 16 GB e duas baterias já carregadas em cada diária. Comenta também que nas filmagens das manifestações de rua para as baterias da câmera não descarregar rapidamente é interessante observar algo ou algum fenômeno e apostar nele no sentido de acompanhá-lo filmando até o seu desfecho e em seguida buscar entrevistar as pessoas envolvidas, e depois desligar a câmera. Deixá-la ligada o tempo todo tentando captar tudo pode deixar a captação meio perdida além de um gasto de bateria. Desse modo, possuem muito material para contar a história. Já nas filmagens com os defensores dos direitos humanos, não houve essa preocupação porque já sabiam o que fazer e tinham esses elementos previamente calculados. No processo de captação dos vídeos pontua ainda que não havia um conceito ou estética a seguir. Não há uma autoria nos filmes do Nigéria. A única preocupação aponta ele era de não personalizar as lutas, comunidades ou movimentos sociais filmados, e ainda sim tentar dar um protagonismo muito maior a eles do que ao próprio Nigéria.

Sobre autoria relacionada à assinatura da direção no cinema, Sousa (2012) argumenta que essa discussão possuiu seu marco nos anos 1950, com o registro da política dos autores. Ele explica que essa política dos autores se trata de um movimento organizado por diretores de cinema franceses que reivindicavam o reconhecimento de um autor considerando seu estilo e individualidade (SOUSA, 2012, pág. 11). Sousa comenta que ao diretor de um filme enquanto autor, lhe é conferido toda a autenticidade e estilo da obra (*Idem*).

Dessa maneira Sousa (2012) continua pontuando que esse movimento fez considerar a assinatura dos diretores de cinema como uma autoria que está intimamente ligada

a *mise en scène* concebida na obra. Aqui, o signo do diretor é reconhecido como o principal integrante da equipe de cinema, aquele que pensa conceitualmente a realização do filme no set de filmagem. Assim, o movimento deixou como herança para as gerações posteriores a ideia do diretor como epicentro de onde emana o pensamento e a realização filmica (SOUSA, 2012, pág. 111)

Nesse sentido, a questão da autoria nos vídeos do Nigéria está muito mais vinculado a uma forma ética de associação com o campo e à montagem do que uma *mise en scène* de um diretor. Podemos evidenciar que o Nigéria se evade do local de autoria na realização dos seus vídeos. Há uma relutância do coletivo pela autoria, entendendo que este se pensa como despersonalizado, sem diretores individuais, com autoria coletiva que busca como objetivo colocar em evidencia questões sociais sem reduzi-las a representantes ou líderes que falam pelo todo. Isso se soma ao *ethos* político do coletivo como condição de realização.

O receio do Nigéria nesse sentido é que seus documentários se destaquem apenas como produtos artísticos ou se tornem filmes de personagens e não filmes de lutas sociais por direitos. Há aqui, uma forma de realização do grupo que dialoga com sua referência ao cinema popular nigeriano. Um audiovisual simples de operar, com um relativo baixo custo, que aproveita como matéria-prima para seus vídeos a população e as suas lutas e reivindicações por direitos. Pensar a autoria na realização documental do coletivo Nigéria passa inicialmente por considerar as múltiplas práticas e inserções, a diversidade de olhares e o caráter coletivo na realização.

Atraídos pela narrativa de vídeos que possam dar voz e representatividade as lutas populares, o coletivo Nigéria apostou nos imponderáveis das lutas de comunidades e movimentos sociais e na construção de vivências coletivas na hora da filmagem que incorporasse o diálogo e a tentativa de horizontalidade das relações provocando uma partilha dos problemas e manifestações abordadas. Assim, seguimos percebendo que a realização dos vídeos do coletivo Nigéria se sedimenta em relação de associação e vínculos com o que está ao seu redor enquanto possibilidades moduladas por um *ethos* político, sendo essa ética de se associar o que torna possível as próprias associações.

Outras associações que podemos pontuar sobre rupturas em modos de produção da informação é o "novo jornalismo". Um movimento de jornalismo impresso da mesma época do cinema direto americano na década de 1960. Para Bezerra (2014) o novo jornalismo

é "um movimento de ruptura e ampliação da atividade jornalística. Um jornalismo de imersão do repórter na realidade, em busca de novas estratégias narrativas que dessem conta dos conflitos e das microficcões contidianas (BEZERRA, 2014, pág. 88). Enquanto o novo jornalismo destacava a necessidade do registro cotidiano, o cinema direto consistia na observação das pequenas cenas, dos acontecimentos miúdos. O autor pontua ainda que o novo Jornalismo e o Cinema Direto compartilhavam do interesse em trazer seus respectivos interlocutores para perto da ação (BEZERRA, 2014, pág. 105).

Mais um ponto de ruptura marcado por Bezerra se dá no começo da segunda metade da década de 60 no qual surge uma modalidade autoral de jornalismo *freelancer*: o Jornalismo *Gonzo*. Seu pioneiro e principal representante dessa modalidade de jornalismo literário é Hunter S. Thompson. Este se contrapõe a visão de que os jornalistas são "observadores passivos e defende a interação e a provocação como meio de entender mais fundo o assunto sobre o qual pretende escrever". (BEZERRA, 2014, pág. 127) Em outras palavras, o Jornalismo *Gonzo* é uma forma de jornalismo focado na experiência do repórter que é chamado para fazer um artigo sob encomenda, mas acaba invariavelmente escrevendo uma curiosa forma de autobiografia.

Para Migliorin (2011), considerando o cinema Industrial e o pós-industrial, uma das formas de produzir invisibilidade e suprimir a produção contemporânea de cinema é associar o pós-industrial com o amador. Para o autor, essa tentativa de velamento se dá principalmente pela força que os coletivos vêm assumindo e pelas posições de alguns cineastas e produtores que enfatizam os laços afetivos que atravessam as obras e equipes desse tipo de produção. Segue Migliorin dizendo que o cinema Pós-industrial:

Não é nem amador nem um passo para a industrialização; é o cinema brasileiro contemporâneo que incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria. Quando o debate é pautado pela lógica industrial, parece haver um claro interesse em apontar para o cinema feito hoje como um cinema não profissional, feito por jovens e novatos, não percebendo, ou fechando os olhos, para uma maneira de operar a vida e o trabalho como um processo de criação e não como peça de uma engrenagem. (MIGLIORIN, 2011).

A partir disso, compreender a realização do Nigéria pode representar essa maneira

de operar tanto vida quanto o trabalho como aponta Migliorin. Uma maneira de operar que parece estar aberta a criação onde vida e trabalho se misturam. Acreditando que essa forma de fazer criativa é tanto política no sentido militante do coletivo quanto profissional no sentido de gerar retorno financeiro à produtora.

Em uma das últimas conversas com o Nigéria a esse respeito de suas realizações, Bruno falou que eles trabalham com poucas pessoas, poucos recursos financeiros e técnicos porque sua forma de realizar os filmes faz parte também de uma política que os permitem trabalhar desse modo e acrescenta:

Nossa forma de realizar não permite colocarmos uma luz frontal em cima de uma pessoa para ela falar. Porque a gente acha que ela precisa estar confortável para falar. No nosso percurso fazendo vídeos a gente foi criando nossa forma estética de pensar e o que pode fazer. (Bruno Xavier, vídeo gravado do debate com o Cineclube Unifor, 06/04/2016)<sup>23</sup>

Ele continuou a conversa falando que no documentário Faixa, que trata de bicicletas e mobilidade urbana, pensaram que não ia ser interessante fazê-lo deslocando-se para o set de carro ou utilizando-os para a realização. Dessa maneira decidiram fazer o filme todo de bicicleta. “Fazer um filme de bicicleta vai fazer você pensar uma outra forma estética para falar. Estética e política funcionam juntos”.(Bruno Xavier, vídeo gravado do debate com o Cineclube Unifor, 06/04/2016) Aqui, a bicicleta entra como agência política de produção e se desdobra na própria estética do curta-metragem. Filmar com uma câmera pedalando vai trazer a vibração da bicicleta para o corpo do cinegrafista e esse vai passá-la para a captação que evidentemente vai produzir um vídeo tremido. No entanto, na medida que o coletivo busca essa desterritorialização de um modelo Industrial de fazer filmes, ela pode se reterritorializar e fazer um filme financiado por terceiros e imprimir uma imagem mais limpa, sem ruídos para continuar com sua militância de dar a ver problemas sociais, como é o caso do documentário Defensorxes. Esse movimento de desterritorialização e reterritorialização dos vídeos do coletivo segue um mesmo plano de consistência que é esse ethos político que estamos rastreando até agora.

---

<sup>23</sup> DEBATE Cineclube Unifor com Bruno Xavier. **You Tube**. Fortaleza. 6 abr 2016. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=OUg2kRVKpN4>. Acesso em: 10 jun 2016.

No entanto, me pergunto se isso já não é uma forma específica de direção que prima por uma autoria coletiva agenciada também a uma ética que associa humanos e objetos. Será que essa despersonalização que Yargo comentou. Essa preocupação em não personalizar as lutas e movimentos assim como esse ruído que eles trazem com os vídeos tremidos, ausência de um conhecimento técnico sobre cinema e de uma ética política já não é um conceito?

Observei em algumas conversas posteriores que o discurso sobre a realização dos documentários do Nigéria foi tomando outra forma. Havia um reconhecimento agora que a postura política e ética tomada pelo coletivo e o pensamento do que eles podem fazer ou não, atravessava não só a pré-produção dos documentários, mas também a direção destes. O engajamento, era percebido também como uma forma de pensar a estética dessas realizações. Na última conversa que tive com Yargo quando toquei no assunto sobre direção e estética ele que antes buscava combater esses conceitos na produção dos documentários do Nigéria, mostrou uma postura diferente.

Disse que pensando nessa questão acabou visualizando que essa forma específica do coletivo de lidar com quem está sendo filmado ou o que está sendo mostrado, revela muito de uma estética que é deles. Uma vez comentei com Yargo que tinha achado o Faixa muito parecido com o Com Vandalismo, disse que através da câmera trêmula, tanto na mão quanto em cima da bicicleta transmitia para quem assistia, pelo menos pra mim, uma imersão e uma tensão da coisa vivida que se irradiava na gente. Ele respondeu que nunca havia pensando sobre isso. Mas que ao pensar naquele momento fazia sentido o que eu tinha dito. É interessante pontuar que tanto o Com Vandalismo, quanto o Faixa são “documentários autorais” do coletivo. Assim, o Nigéria possuiu uma maior liberdade no pensamento e feitura desses dois vídeos do que o Defensorxs.

Desse modo, segundo Haraway, o ciborgue anseia por conexão, eles parecem ter uma inclinação natural por uma política de frente unida, mas sem o partido de vanguarda (HARAWAY, 2013, pág. 40). Para ela, o mito do ciborgue tem sua pedra de toque nas “fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades – elementos que as pessoas progressistas podem explorar como um dos componentes de um necessário trabalho político (HARAWAY, 2013, pág. 45). Seguindo a ética política do Nigéria evidenciamos em suas ações audiovisuais transgressões, fusões e possibilidades que são sempre rearranjadas em



torno da vontade de fazer documentários engajados

Em outro momento posterior, depois de debater essa questão em várias conversas sobre os filmes, Bruno expôs em uma conversa em sua casa que essa produção de baixo orçamento somado a essa imersão nos lugares e a tentativa de despersonalização do coletivo produz agora a seu ver tanto uma metodologia, no sentido de uma relação com o outro, quanto uma estética:

Você pode ser um fodão e ter uma grande produtora, mas se você não souber a estética do movimento social, você tá fudido. Porque não dá para você só colocar homens, ou só mulheres para falar. Ou não trabalhar com questões de ordem como “todos e todas” e várias outras terminologias utilizadas por eles. Então essa galera já chega na gente sabendo que a gente tem uma formação política para poder fazer esse tipo de vídeo. (Bruno Xavier, entrevista presencial, 18/04/2016)

Essa “estética dos movimentos sociais” do qual fala Bruno se coloca como fruto de uma “formação política” do coletivo, de um conhecimento de como lidar com as pessoas para deixá-las o mais à vontade possível. Fazendo-as sentir afinada com o Nigéria. Uma formação que do seu ponto de vista sabe mobilizar as terminologias utilizadas pelos movimentos, assim como sabe interagir a partir delas. Esses elementos se somam nesse ethos político que estamos rastreando. São assim mediadores no sentido de LATOUR (2012) como viemos discutindo até aqui. É fácil perceber que essa “estética dos movimentos sociais” pensada pelo coletivo para responder as perguntas sobre a realização e direção dos seus filmes, se dá pela reflexão de seu próprio percurso de imersão e sociabilidade com os movimentos sociais, instituições e sujeitos que buscam dá visibilidade política.

A isso se soma a engenhosidade de, segundo seus integrantes, manter um coletivo militante sem perder a sustentabilidade do mesmo, se abrindo para a realização de vídeos e captação de recursos institucionais, mas mantendo com estes, afinidades políticas que prezem pela luta e representação da população.

Para Haraway, a identidade do ciborgue confere um espaço constituído de forma autoconsciente. “Sua capacidade de ação não pode ter como base qualquer identificação supostamente natural: sua base é a coalizão consciente, a afinidade, o parentesco político. Essa identidade é o produto do poder da consciência de oposição” (HARAWAY, 2013, pág.

49). Assim, na perspectiva de engajamento político do coletivo se forma como aponta Haraway uma “rede ideológica que sugere uma profusão de espaços e identidades e a permeabilidade das fronteiras no corpo pessoal e no corpo político” (HARAWAY, 2013, pág. 79). Assinala a autora que essa perspectiva de rede se assemelha a uma estratégia empresarial de tecer atividades, desnaturalizar os engajamentos e hibridizar os antagonismos:

A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo o significado de forma perfeita – o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído e advoga a poluição, tirando prazer das ilegítimas fusões entre animal e máquina. (88) A perspectiva dos ciborgues, vislumbrar possibilidades extremamente potentes (HARAWAY, 2013, pág. 89).

Portanto, acredito que o coletivo veio pensar esteticamente sua realização a partir das discussões sobre seus filmes, tanto com o público quanto comigo. Ao chegarem a esse lugar de uma “estética dos movimentos sociais”, o Nigéria assim como nós, me colocando aqui como público e pesquisador, entendemos que todos os elementos envolvidos na feitura desses vídeos até aqui expostos se somam como mediadores para produzir suas ações coletivas de investimento audiovisual. Esses mediadores se conectam produzindo ruídos e poluição que podem ir de um extremo a outro do espectro, se apropriando de um modelo pós-industrial ou industrial, isso amparado por um parentesco político para assim alcançar possibilidades mais potentes de dar a ver seus vídeos. Essas ações coletivas de associação produzem “nós” para segurar todos esses conectores que sustentam essa rede tecida pelo Nigéria, assim como mostra sua compreensão do que seja uma produção independente de audiovisual.

Dessa forma, a questão da autoria nos documentários do Nigéria, seu jornalismo de guerrilha está muito interligada as condições de uma realização ciborgue nos termos do mito político de Haraway. Pensar a autoria na produção documental desse coletivo passa inicialmente por considerar sua postura política afinada a dos movimentos sociais, a sua plasticidade, a diversidade de olhares e o caráter coletivo na realização, o trabalho autoral e institucional. No entanto, essa forma de registrar um possível quadro do real através das imagens e sons, a escolha do tema abordado à montagem, são também formas de autoria fundamentais que não podemos desprezar. Assim, é nessa conjuntura que se torna possível o

debate sobre a autoria na produção desse coletivo.

Dessa maneira, penso que se o Nigéria mobiliza para a realização dos seus vídeos uma postura política, uma postura diante do mundo no qual filmam e somado a isso, uma visibilidade das situações sociais que em seu processo de realização compõem elementos para se identificar uma estética. Ao mesmo tempo em que se encontram no lugar da ação política, o Nigéria se localiza também na experiência fílmica, na realização de documentários que levam na sua feitura uma consciência ética e estética.

A preocupação do coletivo Nigéria em dar voz e visibilidade à luta dos movimentos sociais, sua preocupação em trabalhar emponderando-os através da utilização dos recursos do audiovisual, produzindo além dos filmes um pensamento crítico, nos dar a ver uma tênue relação entre política e arte.

Nesse sentido, evidenciamos até aqui, a partir das situações e questões relacionadas ao engajamento político e a agência não humana no percurso de produção dos documentários do Nigéria que há uma rede sociotécnica de fruição que fomenta a erupção dos seus vídeos, sejam autorais ou institucionais. Essa rede sociotécnica é pensada no sentido de perceber o coletivo associado a humanos, objetos e a um engajamento político e nesse sentido todos esses elementos mobilizados colocam em ação a realização dos documentários aqui analisados. Nessa “estética dos movimentos sociais” o coletivo realiza uma *mise en scène* de direção ciborgue no qual sua produção social pode ser pensada por um “repovoamento” no sentido que Rifiotis (2016:123) pensa essa questão. Já que aqui consideramos o social como uma configuração de associações, Latour (2012), seu “repovoamento” se constitui habitando-o com objetos e outros entes não humanos alargando assim nossa compreensão do social. Dessa maneira, essa associação ou repovoamento da produção social das obras *Com Vandalismo e Defensorxs* trespassa seu arranjo produtivo de captação de recursos, sua imersão e engajamento nos lugares, sua dinâmica de equipe assim como sua relação com equipamentos de câmera e de captação de som.

Assim, o social e a cultura produzida pelo coletivo Nigéria em seus documentários é fruto de conexões, fruto da guerrilha que se refere a táticas de acoplamento e desacoplamento de objetos no sentido amplo: um “repovoamento” humano, não-humano, material e virtual. Esse modelo de estética dos movimentos sociais é a guerrilha praticada pelo coletivo através de redes sociotécnicas nas quais realiza suas vicissitudes pensando como a

partir delas podem representar e possivelmente empoderar através dos documentários, manifestantes, comunidades e movimentos sociais.

## 5. PÓS-PRODUÇÃO: MONTAGEM E CIRCULAÇÃO.

Nesse quinto capítulo vamos dar continuidade ao processo de realização de uma obra audiovisual, considerando agora a montagem e o tratamento que os vídeos captados vão ter para se transformar em documentários e suas respectivas circulações seja na *internet* ou no cinema. Nos que diz respeito a pós-produção, o que desejo mostrar nessa pesquisa é o processo de montagem, finalização e exibição dos vídeos produzidos pelo coletivo Nigéria. Para a montagem podemos pensar o processo de formação da narrativa e síntese total de todos os vídeos gravados até se chegar ao produto final de fato, o documentário. A finalização seria o trato com esse produto, no sentido de correção de cores, mixagem de som, *designer* gráfico, e conversão para DCP<sup>24</sup>. E a exibição evidentemente se refere a circulação dos filmes, ondes esses são aceitos e mostrados para o público.

### 5.1 Com Vandalismo: iminência do momento.

Considerando a edição do Com Vandalismo, como já foi dito, o coletivo realizou uma montagem do documentário que mostrasse os sujeitos “vândalos” e “pacifistas” agindo e falando, vistos a partir deles mesmos. Além disso, fora o material captado pelo Nigéria, vários *videomakers* os enviaram arquivos de filmagens pessoais sobre as manifestações que também foram utilizados para a montagem do documentário. O processo de edição foi uma mobilização de planos e sequências que dessem a ver tanto “vândalos” quanto pacifistas no qual o material utilizado foram gravações do coletivo e gravações de outros sujeitos que sabiam do desejo do Nigéria de fazer um documentário sobre as jornadas de junho de 2013.

Cada manifestação gravada pelo Nigéria, se tornou um capítulo desse longa-metragem, que é narrado pela voz de Bruno Xavier. O documentário se inicia com uma fotografia de um carro em chamas ao lado de um jovem negro de bermuda, sem camisa, encapuzado e erguendo o braço com o punho fechado. Segue com imagens dos conflitos e

---

<sup>24</sup> Digital Cinema Package, o DCP é um arquivo digital de alta resolução para exibição de filmes em salas de cinema.

depredações nas manifestações, com movimentos de câmera lenta, música instrumental dramática e a voz de Bruno:

Junho de 2013, o Brasil entrou em um dos momentos mais enigmáticos de sua história. Assim como os eventos no Egito e Turquia o país reuniu milhões de pessoas nas ruas. As manifestações tiveram diferentes motivos e resultados. O ponto em comum: a separação dos manifestantes entre pacíficos e vândalos. Divisão propagada pela imprensa e governantes depois de várias manifestações resultarem em confronto com a polícia. Vândalos segundo a grande imprensa brasileira são pessoas sem motivações políticas. Que depredam patrimônio público, carros de veículo de comunicação e atacam a polícia com simples objetivo de estabelecer o caos. Vândalos seria a minoria infiltrada, baderneiros, bandidos, Por causa disso, não merecem ser escutados. Seriam esses manifestantes sem propósito? Qual a motivação para a desobediência civil? Resolvemos acompanhar de perto os conflitos e os chamados vândalos. (Voz-off, Documentário Com Vandalismo)<sup>25</sup>

Depois dessa introdução, é mostrada uma cartela com o fundo preto, o nome do documentário branco Com Vandalismo e vozes de manifestantes dizendo: “Sem Vandalismo!” e “Amanhã vai ser maior!” repetidas vezes. Com essa introdução o documentário se apresenta. Deixando seu propósito: “acompanhar de perto os conflitos e os chamados vândalos”.

Assim percebemos a prioridade nos planos e sequências do documentário de mostrar a atuação desses supostos “vândalos” e suas perspectivas das manifestações. No entanto, nos depoimentos dados, há entrevistados que se dizem “pacifistas” já outros defendem a ação direta, encapuzados e não encapuzados. Para estes, o coletivo teve a preocupação de não revelar as identidades, utilizando como recurso de edição para tanto uma tarja de desfoque em seus rostos. O motivo de não identificar alguns dos entrevistados no documentário foi tanto por preocupação do coletivo desses sujeitos serem identificados posteriormente pela polícia e sofrer perseguição, quanto acordo com os entrevistados como contrapartida da entrevista pelo mesmo motivo de temor a repressão policial.

A voz de Bruno atravessa todo o documentário narrando os fatos e acontecimentos em cada manifestação ou capítulo do Com Vandalismo. No final, do longa, o coletivo conclui

---

<sup>25</sup> COM Vandalismo. Direção: Coletivo Nigéria. Produção: Coletivo Nigéria, Fortaleza, Nigéria Filmes, 6 jul 2013. **You tube**, (72 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KktR7Xvo09s>. Acesso em: 02 jun 2015.

que não possuem um parecer objetivo dos significados em torno dos vândalos:

Vimos pessoas pacíficas virando vândalos. E vândalos virando pacíficos. Vimos a grande imprensa e governantes influenciar a opinião pública, a repudiar os vândalos. Vimos os vândalos como um ainda enigmático fenômeno social. Apesar de estarmos presentes em todas as manifestações e conflitos, não temos uma visão completa dos reais significados de tudo que está acontecendo e isso pode influenciar no futuro do Brasil. (Voz-off, Documentário “Com Vandalismo”)<sup>26</sup>

Embora o *Com Vandalismo* tenha se dedicado a mostrar o protagonismo desses atores sociais nas manifestações, o Nigéria decidiu deixar a questão em aberto. Nesse sentido, o documentário oferece elementos para se pensar as atuações tanto de pacifistas quanto de vândalos nos conflitos de junho de 2013. A narrativa desenhada pela edição do longa-metragem ampliou o espaço comum das manifestações ao mostrar seus diversos recortes ou segmentos sociais não de uma forma maniqueísta como apontava a grande mídia, enfatizando enquanto ator político das manifestações apenas o pacifista, mas mostrando que todos os segmentos atuavam politicamente disputando o espaço e reconhecimento dentro delas.

Outra questão a ser pontuada é a pressa para a finalização e exibição do *Com Vandalismo*. Embora fosse um “vídeo autônomo” e não houvesse um prazo de entrega estabelecido, havia uma vontade por parte do coletivo desse documentário ser assistido ainda no calor das manifestações. Assim, decidiram colocar o filme disponível na *internet*, deixando-o público, como uma forma imediata de instrumento de reflexão sobre outro ponto de vista sobre os “vândalos”.

Desse modo, Roger esclarece que filmes que não possuem uma grande produtora ou distribuidora por trás, que não tem uma grande divulgação, há menos possibilidade de ser exibido no cinema ou na TV. Para ele a “janela” do Nigéria é a *internet*. Segundo Migliorini (2011), nesse novo cenário de abundância de meios de comunicação, a distribuição digital e acentrada ganha protagonismo, haja vista a importância que os festivais, cineclubes e mostras tem hoje.

Vale lembrar que o coletivo possui também como influência o cinema Nigeriano

---

<sup>26</sup> Idem.

pela sua distribuição popular de DVDs, na Nigéria a distribuição popular é o foco dos filmes. Assim, estes são distribuídos diretamente para as camadas populares através do comércio de DVDs em feiras.

Nesse sentido, no início, o coletivo Nigéria pretendia distribuir seus documentários no formato de DVD, colocando-os para ser vendidos nos camelôs da cidade, para assim atingir as camadas populares. No entanto, perceberam que a *internet* poderia ser um meio tanto para dar vazão aos documentários, quanto para reduzir os custos de circulação do filme, economizando com os gastos dos DVDs que vai desde a mídia virgem, a gravação, a capa, a caixa para armazenar e o transporte.

O documentário está disponível na *internet* para *download* via *torrent* no site *making off*, assim como pode ser visto *online* nos sites: Filmes *online grátis*, *Mega filmes e o You tube*. O Com Vandalismo circula de graça podendo ser visto em qualquer parte do mundo que possua conexão com a *internet*. Além disso, nesses endereços há um espaço dedicado aos usuários comentarem o filme podendo estes interagir entre si através de seus *posts* criando assim um campo de diálogo e opinião sobre o documentário. Nos três endereços de circulação *online* o Filmes online grátis, Mega filmes e o *You tube* o Com Vandalismo registra 13.966, 12.168 e 219.682 mil visualizações respectivamente. No campo de comentários do *You tube* há 1.058 comentários de usuários de diversas partes do país. Durante a trajetória dessa pesquisa imaginei que esse campo de diálogo com os comentários sobre a obra do Nigéria poderia ser um rico material de análise. No entanto, como decidi ter como foco as associações e vínculos produzidos nas obras, ou seja, a sociedade formada durante sua realização, imaginei que ir além de expor esse campo para desenharmos uma imagem da dimensão de onde circula as obras do coletivo poderia me fazer se perder no caminho.

Ainda sobre essa circulação, Roger comenta que o coletivo antes de lançar um filme discute onde ele pode funcionar melhor, que grupos e que pessoas vão utilizá-lo. Fala que depois de colocarem o Com Vandalismo na *internet*, vários outros coletivos o exibiu em cineclubes para se discutir o momento das manifestações de junho de 2013 pelo Brasil. Escolas e Universidades também o exibiu. Fala que os integrantes do coletivo foram convidados para diversos desses debates pós-exibição.

Roger oferece como exemplo um vídeo produzido pelo Nigéria chamado Onze que fala do extermínio da juventude no Bom Jardim. Esse vídeo foi muito utilizado pela



própria ONG que o encomendou. Em todas as audiências dessa organização eles o usam, assim como em eventos com a participação da juventude do bairro. Essa ONG distribui o DVD para seus parceiros e para pessoas próximas. Diz também que os vídeos do coletivo ao circularem sempre geram debates e discussões a respeito do tema abordado. Nesses debates e discussões o Nigéria é sempre convidado a participar e as falas deles dentro desses eventos é muito mais direcionada a questões sociais, as suas vivências e experiências dentro da luta popular do que especificamente falas sobre cinema.

Esses eventos e discussões, esses debates proporcionados pelos filmes do Nigéria, em muitos casos, se transformam em novos vídeos, que acabam sendo compartilhados em redes sociais como *You tube* e *Vimeo*. Foi através do *You tube* que acompanhei muitos desses debates para a realização dessa pesquisa. Essas ações que, por sua vez, tendem a fortalecer os laços sociais entre uma multiplicidade de agentes, que vão de coletivos, educadores, realizadores, cineclubistas, apreciadores de documentários e pesquisadores como eu, ao mesmo tempo em que tecem uma teia de participação microssocial e policêntrica capaz de conectar através de seus nós uma pluralidade de sujeitos, lugares e movimentos, fortalecem também uma rede de comunicação e participação micropolítica que contrapõe o modelo normativo utilizado pela mídia hegemônica de abordar e falar das minorias, lugares e movimentos sociais.

Aqui dialogo mais uma vez com Diógenes (2015) e Latour quando ela se vale desse autor para pensar a interação no ciberespaço dos artistas urbanos de sua pesquisa. Para a autora, essa interação é denominada de “interação mobilizadora”. “Um tipo de mobilização dos coletivos que multiplica os atores, naturezas e sociedades” (LATOURE, 1994, p. 71), fora da paisagem onde atuam. Ela segue pontuando que tanto a obra transita entre a matéria e os meios digitais como pode ser alvo de interações *online*, de compartilhamentos, de interferências de conteúdo, legenda, estabelecendo outra relação espaço-tempo (DIÓGENES, 2015, pág. 59). Dessa forma, penso que a produção audiovisual do Nigéria também possui essa “interação mobilizadora” na mesma medida posta acima por circular tanto na *internet* quanto no cinema, por mobilizar a partir de suas obras a produção de debates sobre elas, a transformação desses debates em vídeos, sua circulação novamente na *internet* e a partir disso conectar uma pluralidade de sujeitos que interagem, compartilham e assim estabelecem também outro espaço-tempo de participação e mobilização.

Assim, a partir dos novos parâmetros de interação das redes sociais e da circulação de vídeos no ciberespaço, a sociedade civil pode assistir, ler, "curtir", comentar, divulgar e assim como eu, pesquisar as informações sobre o coletivo Nigéria. Ampliando os debates sobre as questões sociais nas quais o coletivo se envolve e dando a ver a sua atuação política com os movimentos. A participação social *online* tanto alarga a discussão sobre um determinado tema quanto oferece reconhecimento social aos coletivos que produzem informações sobre estes temas o que torna também um meio de atribuir valor ao próprio trabalho realizado por eles.

## **5.2 Defensorxs: um documentário de cinema.**

Considerando agora o filme Defensorxs, este é uma das ações da campanha “Somos Todos Defensores” e nasceu com o propósito de ser um documentário usado de forma didática nas escolas, nas universidades e outras instituições para trazer a reflexão e o debate sobre os direitos humanos. No entanto, ao longo do processo, o coletivo foi percebendo que poderiam fazer um documentário não para a *internet*, mas para entrar no circuito das salas de exibição de cinema.

Assim, o processo de edição do filme demandou um tempo maior, além de custar mais caro. Era preciso realizar um pensamento de montagem mais consistente e os serviços de finalização como mixagem de som, correção de cor e conversão para DCP, possuem um custo alto em Fortaleza. Além disso, para conseguir entrar nesse novo circuito o coletivo não dispôs o filme publicamente na *internet*. Embora estivesse na *internet*, para assistir o Defensorxs era preciso uma senha que o coletivo fornecia. A respeito disso Bruno comenta:

A gente quer que o filme passe em todos os lugares. Ele ainda não está disponível na internet como o Com Vandalismo porque esse filme tem um outro movimento. Ele não tinha tanta emergência como o Com Vandalismo e a gente quer também que ele passe em salas de cinema e festivais, mas isso não impede de ele ser passado em qualquer momento. Enfim, é só solicitar o filme e a gente envia o link com a senha por e-mail. (Bruno Xavier, debate pós-filme “Defensorxs”, 15/07/2015)

Uma das exigências das salas de exibição e mais especificamente de festivais de cinema é que o filme a ser selecionado seja inédito no sentido de não estar público na *internet*, ou na TV, no sentido de qualquer pessoa encontrar seu *link* e assisti-lo. É preciso assim, criar um *link* com senha ou que não pode ser achado, apenas compartilhado.

Para colocar o Defensorxs nesse outro movimento, Roger enfatiza que o coletivo assistiu ao filme montado várias vezes. Quando chegaram em uma versão preliminar em que todos consideraram consistente, resolveram mostrá-lo para outros realizadores de audiovisual e para algumas pessoas que estão na militância dos direitos humanos. Essas pessoas, realizadores de audiovisual e defensores dos direitos humanos, assistiram, teceram alguns comentários críticos e a partir disso o coletivo foi modificando o filme novamente, para dar forma ao que queriam dizer com ele.

No documentário Defensorxs há um formato e uma ordem nos capítulos que foi delineado a partir dessas exibições e conversas com outros indivíduos. Cada capítulo do filme é resultado de uma região do Brasil e uma questão específica dos direitos humanos. Cada capítulo possui um prólogo, em seguida é exibido o título e depois a sequência total. Há uma predominância de planos mais parados, mais bem trabalhados, assim como muitos *closes* onde os sujeitos passam alguns segundos olhando para a câmera como forma de atingir o público e fazê-lo refletir sobre as questões que envolvem a violação dos direitos humanos.

Um outro exemplo desse novo arranjo foi o final do documentário no qual é perguntado às pessoas entrevistadas se elas se consideram de fato como defensores dos direitos humanos. Depois do documentário exibir as dificuldades e o cotidiano dos entrevistados, perguntar a eles se esses se consideram defensores é uma forma de fazer as pessoas que estão assistindo também pensarem a respeito do que é ser um, e de como construir essa ideia de defensor além da defensoria pública, colocando-a no cotidiano de todos, como busca mostrar o Defensorxs. Colocar isso no final do filme e não no início, segundo o coletivo é uma estratégia de montagem que enfatiza a ideia de despersonalizar a luta por direitos humanos estimulando as pessoas a refletirem sobre essa questão ao saírem da sala de exibição.

Outra medida que o coletivo tomou para potencializar o filme, foi a campanha para obtenção de recursos no *site* “catarse”, através do financiamento coletivo pela *internet*,

para os gastos com sua finalização. Todas as pessoas que passam nos créditos finais do filme são todos os que deram uma contribuição financeira através do “catarse”. Na página do coletivo no *site* as formas de financiamento para a finalização do Defensorxs são divididas por valores. Os valores se iniciam com R\$ 20 reais para financiadores individuais tendo como contrapartida o agradecimento do coletivo colocando o nome do financiador nos créditos do filme. E podem chegar a R\$ quatro mil reais para instituições e empresas que em contrapartida ganham sua logomarca nos créditos finais, como uma espécie de publicidade, assim como oficinas de audiovisual ministradas pelos integrantes do Nigéria. Vale ressaltar que na página do coletivo no "catarse" há uma nota que pontua que eles não aceitam contribuições de organizações ou instituições que esteja comprovada violação de direitos humanos<sup>27</sup>. No site, o coletivo explica porque está fazendo a campanha e porque é tão importante essa finalização que para eles não é apenas um capricho estético.

Os processos de correção de cor e mixagem de som, por exemplo, aumentam de forma drástica o poder do filme de sensibilizar os espectadores. Desta forma, sua atenção se atém às imagens, ao que os personagens estão falando, ao invés de você se distrair com um ruído de fundo ou com uma variação repentina da luz entre duas cenas. Assim também o faz uma boa trilha sonora original, que auxilia na condução dos altos e baixos dramáticos do filme. O design gráfico garante o acabamento e as peças de divulgação. Por fim, as legendas em inglês e espanhol potencializam seu alcance internacional. Para isso, precisamos contratar profissionais especializados. O dinheiro arrecadado irá pagá-los, além de garantir a produção e envio das recompensas, e o pagamento da porcentagem do Catarse.<sup>28</sup>

Segundo uma matéria de um jornal local<sup>29</sup>, em cerca de 20 dias de campanha no *site* do Catarse para arrecadar R\$ 29 mil para a pós-produção do filme, o coletivo recebeu pouco mais de R\$ 16 mil, com 155 apoios vindos de 14 estados brasileiros. O Nigéria busca atingir a quantia de R\$ 29 mil para financiar mixagem de som, correção de cor, trilha sonora

---

<sup>27</sup> DEFENSORXS documentário. **Catarse** <https://www.catarse.me/pt/defensorxs>. Acesso em 23 maio 2015

<sup>28</sup> Idem.

<sup>29</sup> COLETIVO Nigéria busca financiamento para filme sobre direitos humanos. **O Povo**. Fortaleza. 21 abr 2015. Disponível: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/04/21/noticiasjornalvidaearte,3425765/coleivo-nigeriabusca-financiamento-para-filme-sobre-direitos-humanos.shtml>. Acesso em 23 maio 2015.

original, entre outros quesitos técnicos que possibilitariam o lançamento da obra nos cinemas. A matéria discorre também sobre a ideia do financiamento. O projeto no "catarse" surgiu como forma de estender a projeção ganhada pelo Nigéria após o lançamento *online* do longa Com Vandalismo.

Em outra matéria do mesmo jornal<sup>30</sup>, é informado que o longa Defensorxs, chega ao último dia de arrecadação de doações para financiamento ultrapassando a meta de R\$ 29 mil quando completou mais de 340 apoios. Mesmo ultrapassando a meta, as doações continuam a ser feitas. Segundo o coletivo, o valor excedente será usado para financiar um site para o filme, mil cópias da obra em DVD para enviar às escolas e para exposições públicas.

Dessa forma, a partir do "Catarse" eles conseguiram dinheiro para fazer a finalização do documentário. Algo que o coletivo tecnicamente não domina ainda. Assim, entraram em contato com alguns profissionais de Fortaleza que trabalham com isso e conversaram a respeito do projeto Defensorxs e sobre a finalização do filme, numa tentativa não de fechar um negócio mas de fazer um acordo com esses. A mixagem de som foi feita com o Érico Paiva que possui um estúdio especializado em som para cinema e a correção de cor e a exportação para DCP foi feita com o Guto Parente realizador e montador da produtora Alumbramento. Por conta de toda a campanha em relação aos direitos humanos, se sensibilizaram e fizeram um preço abaixo do que costumam cobrar.

Assim, com o filme agora finalizado, outra mobilização importante para o coletivo é pensar sua entrada nas salas de cinema da cidade. Roger fala que nas salas de cinema dos *shoppings* é quase impossível a entrada do Defensorxs pelo fato dessas salas possuírem um apelo comercial muito grande e o documentário não é o tipo de produto que possua um retorno financeiro, nem para o Nigéria, muito menos para quem os exhibe.

Assim, ele está muito mais alinhado a um produto que possa levar ao diálogo do que ao lucro. Nesse sentido, as salas de cinema que abriram espaço para o filme foi as do Instituto Dragão do Mar<sup>31</sup> no qual o diretor das salas de cinema na época, Salomão Santana,

---

<sup>30</sup> DOCUMENTARIO do Coletivo Nigéria Consegue financiamento Coletivo. **O Povo**. Fortaleza. 11 maio 2015. Disponível: <http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/05/11/noticiasjornalvidaearte,3435700/documentario-docoletivo-nigeria-consegue-financiamento-coletivo.shtml>. Acesso em: 23 maio 2015.

<sup>31</sup> "O Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), cujo nome fantasia é Instituto Dragão do Mar, foi a primeira Organização Social (OS) criada no Brasil na área da Cultura. Vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, o Instituto Dragão do Mar é atualmente responsável por gerenciar quatro equipamentos culturais: Centro

recebeu de forma positiva a proposta de passá-lo em dois horários por uma semana. O filme obteve uma média de 50 pessoas por sessão, o que fez o diretor deixá-lo mais uma semana em cartaz.

É interessante perceber nesse sentido que embora o documentário Defensorxs se propusesse a entrar no circuito comercial do cinema o coletivo Nigéria não buscava com isso apenas um interesse de retorno financeiro, mas que a exibição do filme nesse circuito pudesse propor a reflexão que o documentário traz consigo para quem frequenta a sala de cinema. Em minha monografia sobre as práticas sociais de um coletivo de *anarcopunks*<sup>32</sup>, estes confeccionavam alguns produtos para a comercialização como zines, *bottons*, *patches*<sup>33</sup> e blusas com frases anarquistas ou logos de bandas de música *anarcopunk*. No entanto, o lucro não era o principal das vendas, mas a reflexão que esses objetos poderiam trazer ao circular, o que ressignifica seu valor e o seu sentido enquanto mercadoria. Desse modo, percebo com a exibição do Defensorxs em salas de cinema comercial o mesmo fenômeno que percebi na minha monografia com a comercialização desses objetos. Nesse sentido lanço mão aqui dos autores: Kopytoff (2008) e Appadurai (2008) que me auxiliaram na minha pesquisa de graduação.

Kopytoff (2008) comenta que a cultura pode resingularizar o que foi mercantilizado, tendo em vista que há uma contínua competição entre as classificações das sociedades complexas e as pequenas redes sociais que possuem outras formas de valores (KOPYTOFF, 2008, pág. 101; 107). Nesse sentido, a produção audiovisual do Coletivo Nigéria apesar de passar pela relação dinheiro-mercadoria, seu produto final, ou seja, seus documentários possuem outros valores e acumulam outra forma de capital. Um capital cultural e político que ao circular promove a visibilidade e a reflexão sobre alguns fenômenos sociais.

---

Dragão do Mar de Arte e Cultura, Porto Iracema das Artes, Centro Cultural Bom Jardim e Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho". ESPAÇOS. Dragão do Mar. Fortaleza. Acesso em: <http://www.dragaodomar.org.br/espacos.php?pg=instituicao>. Acesso em: 27/05/2015

<sup>32</sup> FREIRE, Mozart Francisco de Oliveira. **Squatts**: zonas autônomas de resistência à biopolítica. Monografia (Graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Curso de Ciências Sociais, 2014.

<sup>33</sup> Patches são retalhos de pano de diferentes tamanhos com logos de bandas de hardcore, frases ou símbolos anarquistas confeccionados através de serigrafia. São usados costurados em jaquetas, calças, bermudas, mochilas e bonés.

Appadurai (2008) de um ponto de vista antropológico, confere a criação de valor na mercadoria um processo mediado pela política (APPADURAI, 2008, pág. 30). E assim, a transvaloração da mercadoria se dá além da zona de mercantilização culturalmente demarcada, diminuindo seu valor de troca e resgatando seu valor de uso. A perspectiva de produção e circulação dos produtos jornalísticos e audiovisuais do coletivo Nigéria não é realizada fora do campo político, tendo em vista seu valor de uso enquanto portador de um discurso político-social alinhado as comunidades e aos movimentos sociais de afinidade, podendo ser acessados de forma democrática pela *internet*, sem custos para a sociedade e de forma independente sem o controle e a burocracia de empresas privadas de comunicação ou do Estado.

Percebemos, portanto, que a construção narrativa da montagem tanto do Com Vandalismo quanto do Defensorxs não busca mostrar uma realidade autoevidente, mas de tornar evidente uma realidade polissêmica, capaz de mostrar, questionando ou denunciando, desigualdades sociais. Ao orientar os modos de seleção, edição e difusão de imagens sobre as manifestações e comunidades que lutam por direito através dessas táticas e ações independentes, ao tomar essa posição de construir um produto audiovisual em contraposição ao discurso da mídia hegemônica seja dando voz aos vândalos, seja despensalizando um defensor de direitos humanos, o coletivo traz à visibilidade pública os conflitos e lutas populares. Abrindo um novo espectro de compreensão tanto no que diz respeito a uma produção independente de vídeos e documentários quanto de atuação militante e política na cidade, na web e no cinema.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a polifonia de associações que constitui as novas formas de atuação política a partir de suas produções jornalísticas e audiovisual e do uso da *internet* e do cinema como meio de circulação dos trabalhos é fundamental para compreendermos as novas formas de ação política, estéticas de engajamento e militância na contemporaneidade.

Considerando como análise a Pré-produção, Produção e Pós-produção de dois dos documentários do coletivo Nigéria como processos cinematográficos de composição estética para a expressão visual de comunidades e dos movimentos sociais, identificamos que o Nigéria busca uma experiência imersiva e engajada politicamente ao lado desses. O fluxo de ações do coletivo para a realização de seus objetivos transita do industrial ao pós-industrial, não atende a uma linearidade ou estrutura técnico-racional de organização e atuação, pontuando assim critérios pessoais, relações de confiança, flexibilidade e inovação.

Como foi visto na pré-produção do coletivo Nigéria há uma cadeia de vínculos que o faz agir, assim como há certos vínculos que não produzem potência e nesse sentido faz o Nigéria se afastar da ação. Estar junto, fazer de forma coletiva, conectar existências faz parte do processo de realização e pensamento das obras produzidas por esse modelo de coletivo. Os vínculos de pré-produção do coletivo Nigéria optam por um “estar junto” tanto no nível de seus integrantes quanto aos manifestantes de rua e movimentos sociais. Esse “estar junto” como uma nova forma de conexão, possibilitou a inserção do coletivo nas manifestações, fazendo-os se reconhecer como parte dela e fazendo os manifestantes os reconhecer como uma mídia militante e independente.

Podemos concluir também que a preocupação do coletivo não está só em abordar a luta social e questões de interesse público, mas também em propor uma outra forma de realização que trespassa uma metodologia de contato e imersão que passa a ser espontânea e fruto da própria vivência do coletivo entre eles, com o que vai ser filmado e seus equipamentos. Essas vivências produzem vínculos e uma potência agentiva de “estar junto” que faz o coletivo realizar seus documentários.

Assim, atraídos pela narrativa de vídeos que possam dar voz e representatividade as lutas populares, o coletivo Nigéria apostou nos imponderáveis das lutas de comunidades e movimentos sociais e na construção de vivências coletivas na hora da filmagem que



incorporasse o diálogo e a tentativa de horizontalidade das relações provocando uma partilha dos problemas e manifestações abordadas. Seguimos percebendo que a realização dos vídeos do coletivo Nigéria se sedimenta por relação de associações e vínculos com o que está ao seu redor enquanto possibilidades moduladas por um ethos político, sendo essa ética de se associar o que torna possível as próprias associações.

Seguindo essa linha de pensamento, percebemos, portanto, que a construção narrativa da montagem tanto do Com Vandalismo quanto do Defensorxs não busca mostrar uma realidade autoevidente, mas de tornar evidente uma realidade polissêmica, capaz de mostrar, questionando ou denunciando, desigualdades sociais. Ao orientar os modos de seleção, edição e difusão de imagens sobre as manifestações e comunidades que lutam por direitos através dessas táticas e ações independentes, ao tomar essa posição de construir um jornalismo audiovisual em contraposição ao discurso da mídia hegemônica seja dando voz aos vândalos, seja despersonalizando um defensor de direitos humanos, o coletivo traz à visibilidade pública os conflitos e lutas populares. Abrindo um novo espectro de compreensão tanto no que diz respeito a uma produção independente de vídeos e documentários quanto de atuação militante e política na cidade, na web e no cinema.

Acredito dessa maneira que embora eu tenha tentado delinear um percurso de associações na produção das obras do coletivo Nigéria e tenha lançado uma reflexão sociológica sobre isso, muitas questões surgiram e se irradiaram na pesquisa me trazendo outras interpelações sobre o ciberespaço, sobre o audiovisual e sobre militância. Questões essas que considero bastante pertinentes para o debate atual sobre esses fenômenos assim como essenciais para se dar continuidade em um projeto de pesquisa para o doutorado.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, T.D.R. & EVANGELISTA A. F. Tecnologias móveis, mídias independentes e coberturas de mobilizações sociais urbanas: as influências do “midialivrisimo” na sociedade midiaticizada. *In*: COLÓQUIO DE SEMIÓTICA DAS MÍDIAS, 2, 2013, Japaritinga – AL. **Anais...** Japaritinga – AL. UFAL. 2013. Disponível em: [http://ciseco.org.br/anaisdocoloquio/images/csm2/CSM2\\_ThiagoDangeloAmandaFalcao.pdf](http://ciseco.org.br/anaisdocoloquio/images/csm2/CSM2_ThiagoDangeloAmandaFalcao.pdf). Acesso em: 13 abr 2015.
- APPADURAI, Arjun. Mercadorias e políticas de Valor. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008.
- BARREIRA, Irllys Alencar F. Ação direta e simbologia das “jornadas de junho”: notas para uma sociologia das manifestações. **Revista Contemporânea**, São Carlos, SP, v. 4, n. 1 p. 145-164, Jan.–Jun. 2014
- BECKER, Howard. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro. Zahar Editores. 1977.
- BEZERRA, J. **Documentário e jornalismo**: propostas para uma cartografia plural. Rio de Janeiro: Garamond, 2014.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Redes de indignação e esperança**: movimentos sociais na era da internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

COLETIVO Nigéria busca financiamento para filme sobre direitos humanos. **O Povo**.

Fortaleza. 21 abr 2015. Disponível:

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/04/21/noticiasjornalvidaearte,3425765/coleivonigeriabusca-financiamento-para-filme-sobre-direitos-humanos.shtml>. Acesso em: 21 maio 2015.

COM Vandalismo. Direção: Coletivo Nigéria. Produção: Coletivo Nigéria, Fortaleza, Nigéria

Filmes, 6 jul 2013. **You tube**, (72 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KktR7Xvo09s>.

Acesso em: 02 jun 2015.

DEBATE Cineclube Unifor com Bruno Xavier. **You Tube**. Fortaleza. 6 abr 2016. Acesso em:

<https://www.youtube.com/watch?v=OUg2kRVKPNM>. Acesso em: 10 jun 2016.

DEFENSORXS documentário. **Catarse** <https://www.catarse.me/pt/defensorxs>. Acesso em 23 maio 2015

DEFENSORXS, Direção: Coletivo Nigéria. Produção: Coletivo Nigéria, Fortaleza, Nigéria Filmes, 9 jul 2015, DVD (86 min)

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs vol. 1**. São Paulo: Editora 34,1995.

\_\_\_\_\_. **Mil platôs vol. 5**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DOCUMENTÁRIO do Coletivo Nigéria Consegue financiamento Coletivo. **O Povo**.

Fortaleza. 11 maio 2015. Disponível:

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2015/05/11/noticiasjornalvidaearte,3435700/documentario-docoletivo-nigeria-consegue-financiamento-coletivo.shtml>. Acesso em: 23 maio 2015.

DIÓGENES, G. Arte urbana, juventude e educação sentimental: entre a cidade e o ciberespaço (experiências etnográficas). **Revista LES: Liguagem, Educação e Sociedade**.

Piauí, Ano 18, Edição Especial Dossiê Educação e Juventudes, p. 51-75, ago de 2013.

\_\_\_\_\_. Entre cidades materiais e digitais: esboços de uma etnografia dos fluxos da arte urbana em Lisboa. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 46, n. 1, p. 43-67, jan/jun, 2015,

\_\_\_\_\_. A arte urbana entre ambientes: “dobras” entre a cidade “material” e o ciberespaço. **Etnográfica**, Lisboa, Port., v. 19, n.3, p. 537-556, 2015.

ESPAÇOS. **Dragão do Mar**. Fortaleza. Acesso em:

<http://www.dragaodomar.org.br/espacos.php?pg=instituicao>. Acesso em: 27/05/2015

ESCOBAR, A. Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. *In*: **Políticas Etnográficas no Campo da Cibercultura**. Jean Segata, Theophilos Rifiotis. Brasília. Editora Letradágua, 2016.

FILME do Coletivo Nigéria desconstrói vandalismo. **O Povo**. Fortaleza. 26 julho 2013.

Disponível em:

<http://www.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2013/07/26/noticiasjornalvidaearte,3099055/filmedocoletivo-nigeria-desconstroi-vandalismo.shtml>. Acesso em: 20 maio 2015.

FREIRE, Mozart Francisco de Oliveira. **Squatts**: zonas autônomas de resistência à biopolítica. Monografia – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Curso de Ciências Sociais, 2014.

GOHN, Maria da Glória. Manifestações de protesto nas ruas no Brasil a partir de Junho de 2013: novíssimos sujeitos em cena. **Rev. Diálogo Educ.**, Curitiba, v. 16, n. 47, p. 125-146, jan./abr. 2016

GONDIM, M. P. Linda; LIMA, Jacob Carlos. **A pesquisa como artesanato intelectual**: considerações sobre método e bom senso. São Carlos: EdUFSCar, 2006.

HARAWAY, Donna J. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final de século XX. *In*: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2013.

KOPYTOFF, I. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. *In*: **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008

KUNZRU, Hari. “Você é um Ciborgue”: O corpo elétrico e a dissolução do humano. *In*: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2013.

LATOUR, Bruno. Por uma antropologia do centro. **Revista Mana**, Rio de Janeiro n.10 v.2, p. 397-414, 2004.

\_\_\_\_\_. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauru: EDUSC, 2001.

\_\_\_\_\_. Como terminar uma tese de sociologia: pequeno diálogo entre um aluno e seu professor (um tanto socrático) **Cadernos de Campo**, São Paulo n.14/15, p. 339-352, 2006.

\_\_\_\_\_. **Reagragando o social**: uma introdução a teoria do Ator-Rede. Bauru, São Paulo:Edusc, 2012.

\_\_\_\_\_. Faturas / fraturas: da noção de rede à noção de vínculo. *In*: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília. Editora Letradágua, 2016.

LENOIR, Remi. **Iniciação à prática sociológica**, Pretópolis, RJ: Vozes. 1998.

LÉVY, P. **Cibercultura**, São Paulo: Ed. 34, 2010.

LUDD, Ned. **Urgência das ruas**: black block, reclaim the streets e os dias de ação global. São Paulo: Conrad Editora (Coleção Baderna), 2002.

MALINI, F & ANTOUN. **A internet e a rua**: ciberativismo e mobilização nas redes sociais. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

MONTEIRO DE ANDRADE, José Manuel. **O uso de câmaras digitais e a imaginação cinematográfica**: um novo cinema na era das câmaras fotográficas digitais DSLR e dos Smartphones. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade de Nova Lisboa, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. O que é um coletivo. **Teia**. Belo Horizonte, n. 11, p. 2-9, 2012.

\_\_\_\_\_. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. **Revista Cinética**, Brasil, fev. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em: 15 maio 2016.

NOLLYWOOD: o cinema da Nigéria que criou sua própria identidade. **Por dentro da Africa**. 13 março 2013. Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/nollywood-o-cinema-da-africa-que-surpreendeu-o-mundo>, acesso em: 18 maio 2015.

QUEM somos. **Nigéria filmes**. Disponível em: <http://www.nigeriafilmes.com/quem-somos/>. Acesso em: 18/05/2015.

PROGRAMA virtual: 4. Ed. do Papo Ciclovida com Yargo Gurjão. **You tube**. Fortaleza. 5 ago 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=f\\_SK4TOtynk](https://www.youtube.com/watch?v=f_SK4TOtynk). Acesso em: 20 ago 2015

WEBER, Max. A "objetividade" do conhecimento na ciência social e na ciência política. *In*: WEBER, Max. **Metodologia das ciências sociais**. Parte 1. São Paulo: Cortez, 2001.

RIFIOTIS, Theophilos, Desafios contemporâneos para a antropologia no ciberespaço: o lugar da técnica. *In*: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**.. Brasília. Editora Letradágua, 2016.

SEAGATA, J. & RIFIOTES. Antropologia e cibercultura. *In*: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Brasília. Editora Letradágua, 2016.

CARNEIRO, H. Soares. Rebeliões e ocupações de 2011, *In*: **Occupy**: movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Editora Boitempo, 2012.

SOBRE o CMI. *In*: **CMI Brasil. Centro de Mídia Independente [sitio]**. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/>. Acesso em: 14 maio 2015.

SOARES, S. J. P. **Documentário e roteiro de cinema**; da pré-produção à pósprodução – Campinas, SP, 2007.

SOUZA, G. A questão da autoria na produção de documentários de periferia. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.12, n.24, p. 109 - 121 - jan./jun. 2012.

VANDALISMO midiático: Coletivo Nigéria faz jornalismo independente em Fortaleza. **Catraca Livre**. Disponível em:

<https://catracalivre.com.br/fortaleza/urbanidade/indicacao/vandalismo-midiatico-coletivo-nigeriafazjornalismo-independente-em-fortaleza/>, Acesso em: 18 maio 2015

