

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**URGÊNCIA DAS FILMAGENS E PONTO DE VISTA INTERNO EM
*RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA***

LUÍZA MOREIRA BITTENCOURT

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO

**URGÊNCIA DAS FILMAGENS E PONTO DE VISTA INTERNO EM
RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA (DÁCIA IBIAPINA, 2014)**

Trabalho submetido à Banca de Graduação
como requisito parcial para obtenção do
diploma de Comunicação Social – Jornalismo,
da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

LUÍZA MOREIRA BITTENCOURT

Orientadora: Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Rio de Janeiro

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

BITTENCOURT, Luíza Moreira.

Urgência das filmagens e ponto de vista interno em
Ressurgentes: um filme de ação direta. Rio de Janeiro, 2021.

Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo),
Escola de Comunicação – ECO –, Universidade Federal do Rio de
Janeiro – UFRJ.

Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Urgência nas filmagens e ponto de vista interno em *Ressurgentes: um filme de ação direta***, elaborada por Luíza Moreira Bittencourt.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 05 / 03 / 2021

Comissão Examinadora:

Orientador(a): Prof(a). Dr(a). Anita Matilde Silva Leandro
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Universidade de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle
Departamento de Expressões e Linguagens (DEL) – UFRJ

Prof(a). Dr(a). Liv Rebecca Sovik
Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo
Departamento de Fundamentos da Comunicação (DFC) – UFRJ

Prof(a). Dr(a). Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos
Doutora em Estudos Cinematográficos e Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Departamento de Expressões e Linguagens (DEL) – UFRJ

Rio de Janeiro

2021



Em 05 de março de 2021, esteve reunida a Banca Examinadora composta pelos seguintes **professores examinadores** Liv Sovik, Guiomar Ramos e por Anita Leandro, como **professor orientador**, além do(a) **aluno(a)** Luíza Moreira Bittencourt, (DRE nº 115186781) do curso de Comunicação Social, habilitação em **JORNALISMO** que apresentou o projeto experimental sobre o tema **URGÊNCIA DAS FILMAGENS E PONTO DE VISTA INTERNO EM RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA**. Avaliado o trabalho, a Banca atribuiu grau 10 (dez) ao Projeto Experimental do aluno. Nada mais havendo a observar fica lavrada a presente ata que vai datada e assinada pela Banca e pelos alunos.

Rio de Janeiro, 5 de março de 2021.

Professor Examinador
Liv Sovik

Professor Orientador
Anita Leandro

Professor Examinador
Guiomar Ramos

Aluno
Luíza Bittencourt

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à minha orientadora, Anita, que me apresentou ao documentário de Dácia Ibiapina, objeto de estudo deste trabalho, e por toda a dedicação e paciência durante esse longo período.

Agradeço também às duas pessoas que me colocaram nesse mundo. Mauro, admiro demais sua lealdade e sensibilidade. Ana, você é inteiramente incrível e a nossa amizade transcende. Vocês são arte e, talvez por isso, me faltam palavras. Mas, algo é certo: eu sou porque nós somos e agradeço por todo o amor transmitido pelos dois, que me sustenta a cada dia dessa vida.

Por último e não menos importante, agradeço à ECO/UFRJ, por ter me feito quem sou, por toda a experiência belíssima e por cada memória vivida e guardada dentro mim. Outra universidade não teria tanto o meu coração, tampouco teria sido tão significativa para a minha formação.

Dedicado à minha mãe, minha companheira e melhor amiga, quem me ensinou a amar e apreciar o cinema como parte de nossas vidas.

“Diante do homem político, não
posso dissociar o corpo filmado da
ideia ou do poder que ele encarna.”
(Jean-Louis Comolli)

RESUMO

BITTENCOURT, Luíza Moreira. **Urgência das filmagens e ponto de vista interno em *Ressurgentes: um filme de ação direta***. Orientadora: Anita Matilde Silva Leandro. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2020.

Este trabalho se propõe a analisar a estética de imagens documentais que tendem a servir como material de reflexão sobre situações de urgência presentes na sociedade. Para isso, utilizamos como exemplo e objeto de análise o documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta (2014)*, dirigido por Dácia Ibiapina, e buscamos entender as formas de filmagem presentes em suas cenas. Partindo desse ponto, este trabalho procura relacionar as imagens que representam situações de urgência sob um ponto de vista interno, presentes no documentário, com teorias e descobertas cinematográficas que revolucionaram a forma de se fazer o cinema documental e também o telejornalismo. Aqui, os movimentos e ações políticas são as situações urgentes que ganham a atenção da câmera portátil em locais externos. Sendo assim, cabe analisar de que modo o registro de tais movimentos e ações se tornam importantes para a construção de uma identidade e entendimento da população sobre a historicidade de seu contexto social. Portanto, a potência do documentário de Ibiapina, neste trabalho, é considerada a partir de seus aspectos estéticos e políticos, como exemplo de material para o estudo da comunicação.

Palavras-chave: documentário; entrevista; comunicação; urgência; ponto de vista.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	01
2. RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA	04
2.1. Apresentação do filme	04
2.2. O <i>cinéma vérité</i> , o cinema direto e suas influências em <i>Ressurgentes</i>	08
3. AS FILMAGENS	16
3.1. A imagem trêmula e o ponto de vista interno	20
3.2. A importância do registro e a urgência das filmagens	25
3.3. Outro posicionamento da câmera e o ponto de vista interno	30
4. A MONTAGEM	36
4.1. As entrevistas	40
4.2. As atrações, a montagem e a dialética	44
5. CONCLUSÃO	50
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52

1. INTRODUÇÃO

Neste trabalho pretendemos realizar uma análise a respeito da estética de um documentário político bem como o ponto de vista nele utilizado. O estudo parte desses dois princípios e busca entendê-los a partir de teorias e estilos cinematográficos que deram início a uma nova forma de realizar o cinema e o telejornalismo. Das teorias e estilos mencionados, temos o *cinéma vérité* (ou cinema verdade, em sua tradução literal do francês para o português) e o cinema direto, duas vertentes que ganharam visibilidade nos anos 1960 e tiveram como uma de suas principais características em comum o registro de situações inesperadas em locais externos. A captura de imagens em tais condições se deu graças aos avanços tecnológicos da época, que permitiram a fabricação de câmeras e gravadores de som portáteis, facilitando seu transporte para locais fora dos estúdios de gravação. Por isso a influência se deu não somente nas produções de cinema documental, mas também no telejornalismo, que pôde realizar entrevistas nas ruas sem grandes complexidades, como era antes com equipamentos mais pesados e difíceis de manusear. Assim é traçado um paralelo com os aparelhos utilizados atualmente, como telefones-celulares com câmeras, que possibilitam a realização de filmagens a qualquer momento, transpondo o papel de cineasta a qualquer pessoa. Dessa forma, tornou-se mais acessível o registro de situações de urgência pela própria população. Em protestos políticos, por exemplo, muitas vezes há casos de desacato e violência física de figuras de autoridade para manifestantes que exercem seu direito de protestar em locais públicos. Dessa forma podemos pensar que o conteúdo dos materiais registrados se aproximam ainda mais da realidade, facilidade dos equipamentos portáteis. Assim se contribui para o estudo da comunicação, que visa compreender comportamentos e promover análises acerca das relações e interações humanas de forma empírica.

Para isso, este trabalho se fundamenta no documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014), que retrata a deflagração de manifestações políticas no Distrito Federal, no ano de 2013, filmadas por diferentes grupos de pessoas. Neste filme identificamos reunidos os elementos que nos interessam para análise: as formas de filmagem que se relacionam aos estilos *cinéma vérité* e cinema verdade, a utilização de equipamentos portáteis para registro de imagens, o ponto de vista de quem filma, entrevistas e montagem. Dácia Ibiapina, diretora do filme, tomou como ponto de partida inicial a urgência de falar sobre o escândalo do mensalão do Partido DEM (Democratas) do Distrito Federal. A crise política teve seu auge no ano retratado no documentário (2013), quando militantes - em sua maioria

jovens estudantes - foram às ruas para reivindicar direitos sociais e protestar contra a corrupção. Ainda neste mesmo ano, uma série de manifestações populares ocorreu em todo o Brasil, iniciada pela contestação do preço das tarifas de transporte público, que havia sofrido um aumento considerável. Posteriormente, essas manifestações foram denominadas como as Jornadas de Junho, que chegaram a atingir o total de 1,4 milhão de pessoas nas ruas em torno de todo o território brasileiro. Esse acontecimento marcou um período da história política nacional. Afinal, foi uma das grandes mobilizações no país desde os últimos meses dos anos 1983 e 1984, com as manifestações populares referentes ao Diretas Já, que mobilizou mais de 1,5 milhão de pessoas a favor do movimento.

O filme dirigido por Ibiapina apresenta imagens que denunciam esquemas de corrupção e violência policial em manifestações pacíficas, além de mostrar trechos de telejornais e entrevistas com militantes. Há uma visível variedade de fontes de conteúdo que compõem as imagens e o contexto de *Ressurgentes*. Com o objetivo de compreendermos um pouco mais a fundo essas fontes de conteúdo, analisaremos as imagens presentes no filme de Dácia sob três perspectivas: das entrevistas, da filmagem e da montagem. Para isso, abordaremos o *cinéma vérité*¹ e o cinema direto, já que ambos procuram integrar a improvisação na realização de um filme. Os dois estilos de se fazer cinema são marcados pela utilização de câmeras portáteis em locais externos. Assim, o conteúdo a ser capturado é aberto ao inesperado. Porém, nos interessaremos, em particular, pelo ponto de vista interno dos acontecimentos apresentados. O ponto de vista se revela nas três perspectivas acima e, portanto, se posiciona como denominador comum a todas elas neste trabalho.

Esse ponto de vista interno é identificado, principalmente, nas imagens que mostram as manifestações, as quais, em sua maioria, são apresentadas em *Ressurgentes* sob a perspectiva de militantes que fazem as filmagens. Essas imagens, resultantes de um ponto de vista interno, são obtidas por participantes das manifestações. Por isso, as imagens registradas apresentam instabilidades, tanto visuais quanto sonoras. Se as imagens são trêmulas e os sons inaudíveis, por que motivo elas continuam sendo tão importantes a ponto de serem mantidas no filme? A partir da reflexão sobre essas instabilidades que são mantidas no filme de Dácia buscaremos entender o ponto de vista interno nas imagens e as características que podem ser observadas para estabelecer o seu entendimento. Pensaremos também sobre a possibilidade de

¹ *Cinéma vérité*, também conhecido como cinema verdade em sua tradução literal, consiste no estilo cinematográfico difundido a partir dos anos 1960, após as teorias de Jean Rouch e Edgar Morin, que priorizavam o registro de cenas de improviso. Esse novo modo de se fazer cinema revolucionou o documentário e foi facilitado por conta dos avanços tecnológicos da época, que deram origem a câmeras e gravadores de som portáteis.

o ponto de vista interno suscitar uma identificação entre o espectador e os acontecimentos presentes nas imagens em *Ressurgentes*. De que forma o espectador poderia se reconhecer nas imagens apresentadas no documentário? As filmagens trêmulas, obtidas de forma amadora por militantes nas manifestações, serão vistas como material que fundamentam essa identificação no espectador. Para isso, traremos como exemplo, a título de comparação, um outro filme construído a partir de um ponto de vista interno, o curta-documentário *Na Missão com Kadu* (2016). Aproximaremos as formas de filmagem desse curta daquelas presentes em *Ressurgentes*.

2. RESSURGENTES: UM FILME DE AÇÃO DIRETA

Temos como objeto de estudo deste trabalho o documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta* (2014), de Dácia Ibiapina. Mais especificamente, analisaremos as imagens que se apresentam nas cenas deste filme, as quais compreendem uma visível heterogeneidade, no que diz respeito às suas fontes. Podemos observar que a construção de *Ressurgentes* é realizada por meio da justaposição de diferentes materiais audiovisuais: trechos de telejornais, entrevistas, filmagens amadoras, filmagens profissionais etc. No entanto, todas elas convergem rumo a um único objetivo, o de tornar público o que é urgente. Entendemos como urgentes os acontecimentos compreendidos nas imagens que mostram crimes de corrupção, violência policial e apropriação de terras indígenas. Todos esses assuntos merecem e devem ser divulgados, mas nem sempre chegam ao alcance da população. Sendo assim, compreendemos que o documentário dirigido por Dácia também pode ser visto como um documento e um ato político. Embora haja uma interpretação no que diz respeito ao filme como arte audiovisual, aqui, analisaremos também as questões sociais nele abordadas e presentes nas imagens dos protestos e manifestações.

Os movimentos políticos retratados e comentados no documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta* são norteados, sobretudo, pelos atos diretos e muitas vezes irreverentes de jovens militantes. A partir disso, as entrevistas com esses jovens feitas pela diretora do filme, bem como as técnicas de filmagem utilizadas e a montagem de *Ressurgentes*, são vistas como pontos fundamentais de sua estrutura e, por isso, serão analisadas a seguir.

2.1. Apresentação do filme

Ressurgentes: um filme de ação direta (2014), foi dirigido pela cineasta e professora de cinema da Universidade de Brasília (UnB), Dácia Ibiapina. Ao longo de sua carreira como diretora, já dirigiu mais de 10 documentários premiados, dentre eles, *Palestina do Norte: o Araguaia passa por aqui* (1998), *O Chiclete e a Rosa* (2001), *Carneiro de Ouro* (2012), *Vladimir Carvalho: contrerrâneo velho de guerra* (2005) e *Cadê Edson?* (2015). *Ressurgentes*, por sua vez, participou de numerosos festivais de cinema no Brasil, como a Mostra de Cinema de Tiradentes, Festival de Documentários de Cachoeira (Cachoeira Doc), onde dividiu o 1º prêmio com *Retratos de Identificação*, documentário de Anita Leandro, no

ano de 2015 e, em 2017, foi exibido na abertura do Festival Internacional de Cinema Universitário de Pernambuco (MOV).

O projeto de *Ressurgentes* surgiu da vontade da diretora de acompanhar uma grande comoção que acontecia na sociedade brasileira entre os anos de 2009 e 2013. O filme começou a ser trabalhado desde o primeiro ano mencionado e foi sendo pensado durante o seu processo de construção, enquanto havia se iniciado uma enorme crise política em Brasília. A crise, conhecida como o Mensalão do DEM (Partido Democratas), ocorreu no Distrito Federal (DF), mesmo local onde o filme foi feito. Nesse esquema de corrupção do DEM havia a participação de José Roberto Arruda, então governador do DF, e seu envolvimento foi comprovado através de vídeos obtidos por meio de câmera oculta. Posicionada por Durval Barbosa, um dos participantes do esquema, a câmera registrou o caso, que foi revelado por Barbosa por meio de uma delação premiada. Os vídeos foram difundidos em Brasília, sendo divulgados na internet e programas de televisão². Posteriormente foram utilizados em *Ressurgentes*, ilustrando parte do início do filme de Dácia, quando o assunto abordado é a prisão do ex-governador distrital, Arruda.

O documentário *Ressurgentes* contempla os seguintes acontecimentos, em ordem de aparição: Fora Arruda, movimento a favor do impeachment do então governador do Distrito Federal, José Roberto Arruda, após o escândalo do mensalão do DEM, em 2009; o Santuário Não Se Move, protestos contra a construção imobiliária e implantação do bairro Noroeste nas terras indígenas do Santuário do Pajé, no Plano Piloto de Brasília, iniciados em 2008; Marcha das Vadias, protestos contra a violência à mulher, em 2011 e Movimento Passe Livre, iniciado em 2006, que se refletiu em uma série de manifestações contra o aumento das passagens dos transportes públicos no Brasil.

Deflagradas por um conjunto de imagens que sustentaram a narrativa de que haveria um esquema de corrupção do Partido dos Trabalhadores (PT), as crises retratadas em *Ressurgentes*, assim como os movimentos de resistência, começaram a tomar conta de Brasília no final de 2009. Dácia faz uma retomada histórica sobre a organização política brasileira, relacionada à militância, ao retomar esses movimentos autônomos, que resultaram nas chamadas Jornadas de Junho, no ano de 2013. Mas quem são as pessoas que fazem parte desses movimentos? O que pensam? O que os motiva a fazer parte dessas manifestações?

² Informação obtida em entrevista com Dácia Ibiapina, diretora de *Ressurgentes: um filme de ação direta*. YOUTUBE. 18ª Mostra de Tiradentes – Dácia Ibiapina fala sobre *Ressurgentes: um filme de ação direta*. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LbqBVICpFLE>

Durante as filmagens utilizadas em *Ressurgentes*, alguns dos militantes de movimentos autônomos aparecem assumindo posições de liderança. Na segunda metade do documentário, por exemplo, há a apresentação do movimento O Santuário Não Se Move. Nessa parte ficam evidentes os diálogos entre o militante Artuzin e os policiais presentes no local. Nesse mesmo protesto, Gabriel, outro militante, toma a iniciativa de levar um material que comprovaria ações ilegais do governo à Procuradoria Geral da República do DF. Em seguida, outro participante entoava palavras de ordem, que são repetidas pelos demais presentes no local. Jovens com esse tipo de posicionamento, em destaque, são reconhecidos pela diretora como figuras de notoriedade dentro dos movimentos autônomos e convidados para as entrevistas de *Ressurgentes*. No filme de Dácia Ibiapina, a participação de todos eles acaba sendo um ponto relevante para suscitar no espectador, seja ele um militante ou um cidadão minimamente engajado, uma certa identificação com os personagens. Durante as entrevistas, os militantes falam sobre suas perspectivas sobre os acontecimentos vividos e informações sobre algumas passeatas são levadas para o filme, adicionando mais embasamento. Ao total são sete entrevistados, que lembram suas experiências nas manifestações apresentadas no documentário e suas opiniões políticas. São eles: Gabriel (antropólogo), Artuzin (mestre em ciência política), Cled (cineasta e capoeirista), Leiloca (antropóloga), Rafa Kaos (antropólogo), Izabele Pimenta (estudante de artes cênicas) e Matheus Lôbo (estudante de ciência política).

Tomando como ponto de partida os movimentos retratados junto às entrevistas que os complementam, *Ressurgentes: um filme de ação direta*, aborda as ações diretas dos jovens militantes ao governo. Considerada como uma forma de ativismo, a ação direta consiste na utilização de meios práticos e atitudes opostas a mecanismos indiretos para promoverem mudanças políticas e sociais. Entende-se como mecanismos indiretos aqueles que preveem resultados posteriores, como as eleições para representantes na política ou até mesmo ajuda jurídica. José Oiticica (1882-1957)³, filólogo e professor, considerado militante anarquista, acreditava que somente com a ação direta a revolução se faria eficaz. Em seu artigo “Ação Direta”, escrito para a retomada da publicação do jornal *Ação Direta*, em 1946, em que reitera a relevância da prática anarquista na política, Oiticica afirma que “ação direta é a revolução” e somente com ela é possível alcançar o processo revolucionário, de mudança. Segundo ele:

³ Além de filólogo e professor, José Oiticica foi poeta e fundador do jornal *Ação Direta*, em 1992. Sua atuação no levante anarquista no ano de 1918 teve grande importância.

A ação direta, mais do que nunca, é o processo exato de rebelião proletária. Fora da ação direta, só existe um método: o colaboracionismo, o reformismo, as eleições com vista ao poder, numa palavra: a ação indireta. Mas tal método, desde Karl Marx, tem sido, estrondosamente, um desastre. (OITICICA, 1946, p. 64)

Podemos identificar em *Ressurgentes* que a ideia desenvolvida de ação direta por José Oiticica se assemelha ao que os militantes entrevistados no documentário de Dácia apresentam em seus depoimentos. Nesses depoimentos, que são ilustrados pelas imagens dos movimentos políticos, a ação direta aparece como uma tática central nas lutas pelas conquistas de direitos. Isso no sentido de que as atitudes tomadas pelos jovens são notadamente marcadas pela irreverência, com ações, em sua grande maioria, feitas sem autorização. No trecho a seguir temos a fala de Leiloca sobre essa forma de confronto: “a gente sempre fez manifestação sem pedir autorização. Várias vezes a gente realmente sempre ocupou todas as faixas da rua, por exemplo”.

A derrubada do Estado é uma questão que também fica evidente nas falas dos personagens de Dácia, o que nos leva a entender a irreverência em atos de manifestação como no Fora Arruda e no Movimento Passe Livre, por exemplo. No mesmo artigo de Oiticica, citado anteriormente, ele expõe suas ideias sobre a existência do Estado. Para o professor anarquista, o Estado deve ser derrubado para que haja uma solução dos problemas sociais:

Todos os partidos pseudo-revolucionários de esquerda, por mais sinceros que sejam seus chefes, têm se atolado no brejo parlamentar e sucumbido, incapazes de solver o problema social. E porquê? Porque, em vez de dinamitarem a tremenda máquina do Estado e erguerem, no campo livre, as livres comunas, se fazem maquinistas ou foguistas da mesma máquina. (OITICICA, 1946, p. 64)

Essa questão é bastante clara no filme, tanto nas entrevistas quanto no conteúdo das imagens filmadas. Já no meio do documentário, a militante Izabele Pimenta faz uma declaração que pode ser relacionada à ideia de ação direta de José Oiticica, sobretudo quanto ao fato de que a revolução deve ser feita por meio de mecanismos diretos e práticos, de forma a dinamitar o Estado: “primeiramente, eu não tenho interesse nenhum em tomar o Estado, assim como as pessoas que militam comigo. A gente não tem interesse em tomar o Estado. A gente precisa, tem a necessidade urgente, de que ele não exista mais”.

A ideia de ação direta também pode ser vista no documentário quando relacionada à forma de se fazer cinema e ao método de captação das imagens presentes em *Ressurgentes*. Nelas, é possível reconhecer uma relação com as ações diretas dos participantes dos protestos,

pelo menos no que diz respeito à liberdade com que as filmagens são realizadas. Nessas imagens, como veremos nos capítulos a seguir, há uma forte diferença do cinema clássico, por serem feitas em áreas externas, fora de estúdio, com equipamentos leves. Notamos também, nas filmagens mais presentes em *Ressurgentes*, a priorização de capturar o inesperado, a partir de câmeras sempre à disposição do que está por vir, o que leva a uma maior aproximação do real.

2.2 O *cinéma vérité*, o cinema direto e suas influências em *Ressurgentes*

O *cinéma vérité* (ou cinema verdade) se caracteriza como um estilo cinematográfico em que o cineasta, junto de sua câmera leve e gravador portátil, passa a intervir nas situações filmadas e ocasiona confrontações, indagações e encontros, com quem e onde filma, assim como podemos notar em *Ressurgentes*. Esse estilo de se fazer cinema surgiu a partir de meados dos anos 1950 e ganhou força no início dos anos 1960, com o surgimento de equipamentos portáteis para registro do som direto, como o gravador Nagra. Assim passou a ser possível realizar documentários com maior facilidade e, em 1961, estreou a obra mais conhecida como a primeira produção do *cinéma vérité*, o documentário *Chronique d'un été* (1961)⁴. O filme foi dirigido pelo antropólogo e cineasta Jean Rouch e pelo sociólogo Edgar Morin e, nas cenas, era revelado “como se desenvolve o processo de produção e concepção filmica” (OLIVEIRA, 2014). Isso porque, no documentário de Rouch e Morin, a todo o momento há algum elemento capaz de relembrar o espectador que a obra em questão se trata de um filme documental. Dentre esses elementos, damos atenção à presença do(s) diretor(es) em cena, assim como os diálogos entre eles e outra pessoa sobre o próprio filme que está sendo realizado, fazendo o uso da palavra de uma forma direta. Essa maneira de utilização da palavra e do posicionamento dos diretores se deu, sobretudo, pelo surgimento dos dispositivos portáteis que permitem a gravação do som sincronizado às imagens.

Considerado um filme de improviso realizado em forma de psicodrama, *Chronique d'un été* é o filme inaugural do cinema-verdade e, pela primeira vez na história do cinema documentário, um filme utiliza de um método interativo para construir a sua narrativa, utilizando, pela primeira vez, o uso direto da palavra. Nele, Rouch combina a provocação, a autocrítica e o

⁴ Além de terem sido utilizadas câmeras leves para a realização do documentário *Chronique d'un été* ("Crônica de um Verão), a obra foi rodada com filmes de 16mm e 35mm, no ano de 1960. (informação obtida no início do filme restaurado) MUBI. *Chronique d'un été*. 1960. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/chronicle-of-a-summer/watch>.

drama dos seus filmes anteriores. Porém, nesse filme foi a primeira vez que utilizou um equipamento menor e mais leve. Essa evolução tecnológica possibilitava o registo do som sincrónico através de um equipamento portátil. (OLIVEIRA, 2014, p. 169)

O desenvolvimento dos novos equipamentos, progressivamente, culminou na substituição dos antigos - bem mais pesados, menos versáteis e difíceis de serem levados às ruas. Antes, os aparelhos de gravação de som eram grandes e mais difíceis de se manusear e quem os operava eram técnicos especializados, o que limitava bastante as filmagens fora dos estúdios. Com o crescente avanço tecnológico dos equipamentos, o som sincronizado de forma direta, praticamente todo o processo de se fazer cinema foi agilizado e os momentos em que era necessário ter velocidade e praticidade nos registos foram, enfim, contemplados. Além disso, as “facilidades” tecnológicas, conquistadas com os novos equipamentos, contribuíram para dar voz e visibilidade à relevante parcela da população que, até então, havia sido negligenciada (FERRAZ, 2013, p.34). Isso porque os equipamentos portáteis facilitaram a realização de filmagens amadoras, que poderiam ser feitas por qualquer pessoa. Agora, essas vozes marginalizadas podem ser levadas para as telas, com maiores chances de serem ouvidas. Os documentários produzidos no início do cinema direto⁵, no Brasil, são marcados justamente pela proximidade do cineasta com o povo, sobretudo com a geração do Cinema Novo (anos 1960 e 1970), isto é, quando as questões sociais e políticas se tornam temas indispensáveis (AZEVEDO, 2011) nas obras audiovisuais.

Como consequência desses avanços tecnológicos, não apenas o cinema documental teve grandes mudanças estéticas, como também o telejornalismo, que usufruiu desses equipamentos com recursos adaptáveis às mais variadas condições de filmagem. Os gravadores portáteis, com suporte magnético, e, posteriormente, em meados dos anos 80, com câmeras portáteis em película, permitiam que os cineastas e repórteres pudessem gravar depoimentos de entrevistados e colher imagens nos mais inusitados e diversos lugares. Programas de TV com filmagens externas e entrevistas em reportagens, por exemplo, passaram a poder ser gravadas de forma mais livre, nas ruas. Enquanto isso, as imagens começam a transmitir uma ideia maior de proximidade à realidade, com sequências mais longas e imagens instáveis, abertas a situações inesperadas, assim como no documentário mencionado anteriormente, dirigido por Rouch e Morin, *Chronique d'un été*. Segundo Lins e Mesquita,

⁵ Cinema direto é outro estilo cinematográfico, assim como o cinema verdade. Surgido no fim dos anos 1950 nos Estados Unidos. Será melhor discutido a seguir.

Os telejornais e programas de variedades não se limitam mais às imagens estáveis e bem enquadradas, utilizando em muitas coberturas planos-seqüências tremidos e imagens de baixa qualidade registradas por microcâmeras, câmeras de vigilância, amadoras e de telefones celulares, buscando imprimir - ainda que de maneira limitada e "domesticada" - um "efeito de realidade" à assepsia estética que imperava no telejornalismo até o início dos anos 90 (LINS; MESQUITA, 2008, p. 1).

No entanto, o estilo cinematográfico que costuma ser mais associado ao jornalismo no geral é o chamado cinema direto, surgido nos Estados Unidos. Assim como o *vérité*, se iniciou a partir do fim dos anos 1950 e foi difundido no início dos 60, com a chegada dos aparelhos para registrar o som direto.

O Cinema Direto revolucionou o documentário, através de procedimentos estilísticos proporcionados por câmeras leves, ágeis e, principalmente, o aparecimento do gravador Nagra. Planos longos e imagem com câmera na mão são características deste tipo de documentário. O aparecimento do som direto conquista um aspecto do mundo (o som sincrônico ao movimento) que os limites tecnológicos haviam, até então, negado ao documentário (RAMOS, 2004).⁶

O fotojornalista Robert Drew e o cinegrafista Richard Leacock, fundadores da produtora Drew Associates, são conhecidos como alguns dos representantes do cinema direto norte-americano. Nesse estilo cinematográfico também há a priorização da captura de imagens externas, fora dos estúdios de gravação, e do registro de situações inesperadas, assim como no *vérité*. A principal distinção entre os dois é dada a partir do posicionamento do cineasta diante das situações filmadas. Enquanto no *vérité* o cineasta procura fazer parte das cenas, se mostrando participativo e confrontador, no direto, o cineasta assume uma posição de observador, mantendo um certo distanciamento do que é registrado.

Os documentaristas do direto levavam sua câmera para uma situação de tensão e esperavam em otimismo por uma crise; a versão de Jean Rouch do *cinéma vérité* tentava precipitar uma crise. O artista do cinema direto almejava a invisibilidade; o artista do cinema verdade de Rouch era, no mais das vezes, um participante declarado. O cineasta do direto representava o papel de um espectador descompromissado; o artista do cinema verdade adotava o comportamento de um provocador. (BARNOUW, 1993, p. 254-255)

⁶ Trecho retirado do texto A Revolução do Direto: Estudo sobre o Cinema Direto, através do portal da revista *Rua - Revista Universitária do Audiovisual* (Ufscar) pelo link: <http://www.rua.ufscar.br/a-revolucao-do-direto-estudo-sobre-o-cinema-direto/> acessado em 10/2020.

De todo modo, os cinemas direto e verdade, portanto, se configuram como o mesmo estilo de cinema, tendo somente a diferenciação de nomenclatura dadas nos Estados Unidos e França, respectivamente.

O surgimento de películas mais sensíveis e de gravadores portáteis foi fundamental para que o cinema direto pudesse se consolidar. Porém, as maneiras de observação também foram repaginadas. No direto, o cineasta passa a ver as situações e os locais de maneira mais detalhista, levando à câmera certas particularidades que, até então, poderiam não ser valorizadas. Os planos mais longos e o som sincronizado à imagem são exemplos de recursos que passaram a ser utilizados a favor da necessidade de levar o real às filmagens. Assim, torna-se mais simples registrar detalhes que antes poderiam ser deixados de lado, como interjeições, gestos, e olhares. Essa nova forma de registrar os acontecimentos estabelece também uma relação de proximidade entre o próprio cineasta e o objeto filmado. Há uma imersão mais profunda do filmador com a pessoa que está presente ali, com o lugar e com a situação que está acontecendo no momento. Essa experiência do cineasta, portanto, é transmitida para o espectador, que também se aproxima de quem e do que está sendo filmado, possibilitando a criação de uma ponte de identificação entre esses dois pontos. Essa identificação e os recursos utilizados que a garantem, são bem presentes e relevantes no documentário de Ibiapina, como veremos nos capítulos seguintes.

As imagens de *Ressurgentes*, captadas pelos militantes durante as manifestações, são feitas por meio de instrumentos portáteis de registro. Dentre eles, câmeras digitais, gravadores e até mesmo *smartphones*. Com esses equipamentos se pôde registrar o inesperado, em locais externos, envolvendo deslocamentos e situações imprevisíveis. Os instrumentos utilizados, assim como o resultado das filmagens, podem ser pontos do filme relacionados ao cinema direto. Ao adicionarmos em questão o posicionamento dos militantes durante as filmagens, que se mostram presentes todo o tempo nas imagens captadas por eles, podemos relacionar também ao *vérité*.

Hoje, pode-se dizer que os *smartphones*⁷ assumem, de certa forma, o papel de um aparelho de formato ainda mais compacto e que contêm os recursos necessários para realizar entrevistas e outros registros em externas e em internas, fora dos estúdios. Em *Ressurgentes*, inclusive, é possível notar que muitas filmagens são feitas por meio desse tipo de aparelhos compactos, tais como câmeras digitais pequenas e celulares. Os *smartphones* e demais

⁷ Os smartphones significam “telefones inteligentes”, em uma tradução literal do inglês para o português, sendo celulares que combinam funções de telefones convencionais, de ligar para outros aparelhos, com recursos de computadores executados por sistemas operacionais. Por isso, podem ser utilizados como câmeras para registro de fotografias e vídeos.

equipamentos portáteis também são utilizados em outros documentários políticos, como em *Na Missão com Kadu* (2016), que será analisado mais à frente neste trabalho. Nesse filme de 2016, o personagem principal usa o seu celular para registrar o que acontece. O uso desse equipamento portátil permitiu que as filmagens fossem captadas a partir de um ponto de vista interno. Ou seja, possibilitou que o cineasta, também integrante do bloco de manifestantes, pudesse ser inserido plenamente no acontecimento registrado no momento da filmagem.

Como vimos no início desse mesmo capítulo, Rouch, além de cineasta, também era antropólogo. Portanto, observar e pensar sobre culturas e o comportamento de indivíduos era de seu interesse. Isso pode explicar o motivo de Jean Rouch ter passado a realizar documentários etnográficos, já que, para ele, "não havia forma mais eficaz de adentrar outras culturas, outras realidades, que não por meio do audiovisual" (OLIVEIRA, 2014, p.23). Durante as filmagens de um documentário etnográfico, uma das reflexões de Rouch foi a de entender parte desse processo de filmagem como um fenômeno denominado por ele como o transe. Para Rouch, esse fenômeno aconteceria quando o cineasta, ao realizar as filmagens, passaria a fundir-se com a câmera, tornando-se ela própria. O cineasta, portanto, passa a estar totalmente inserido na situação que ele mesmo está registrando. Isso pode ser observado sobretudo no instante em que uma ação, vinda de uma ideia não planejada, é transposta para a câmera. Assim, o cineasta é profundamente envolvido e influenciado com e pelo meio em que está inserido, transmitindo a sua experiência vivida para a filmagem. Portanto, todos os elementos que o circunda, desde as pessoas até os rituais filmados, o levam a uma imersão plena, a ponto que ele chegue a "fundir-se com a própria câmera, como se ela fosse uma extensão de seu corpo (como a "câmera-olho" do russo Dziga Vertov)"⁵. A partir disso, podemos ver o fenômeno do transe presente no *cinéma vérité*, onde o cineasta, mais do que simplesmente ir a situações de confronto com a câmera em mãos, se dá o direito ao improvisado e às inspirações surgidas nos momentos de filmagem. O efeito é a visível fusão do filmador com o espaço.

Na primeira parte de *Ressurgentes*, a grande maioria das imagens utilizadas são feitas pelos jovens militantes. Em uma manifestação do movimento Fora Arruda (2009), em Brasília, eles foram seguidos e agredidos pela Polícia nos arredores da Câmara Legislativa do DF, onde o protesto se concentrou inicialmente. Esse momento é registrado por um dos militantes, que tinha uma câmera portátil em mãos. Ali, a câmera filma a situação do ponto de vista de quem a estava segurando, portanto, de uma perspectiva interna em relação ao acontecimento. Por isso, na medida em que o militante confronta os policiais e interage com eles, a câmera assume uma posição ativa, que instiga e provoca. Enquanto isso, notamos a

imersão do cineasta com o meio filmado, tal como a ideia de transe, prevista por Rouch. Nesta sequência, podemos observar, de forma evidente, que a câmera participativa mostra a fusão do cineasta com o meio filmado. Porém, a presença do dispositivo de registro no momento de confronto incita ainda mais reações agressivas vindas da força policial.



Fig. 1: Militante sendo preso pela Força Militar na manifestação, depois de ter sofrido violentos ataques.



Fig. 2: O policial se incomoda com a intervenção do militante que está filmando, direciona a arma de fogo para ele e dispara, atacando-o, tentando atingi-lo.

Este tipo de câmera, segundo Jean Rouch, “não apenas registra, mas é uma câmera que provoca, *la caméra provocation*, aquela que faz com que o filme surja de sua intervenção. Não é uma câmera passiva: age, provoca, instiga, estimula situações que se transformam em filme” (ROUCH, 1997, p. 8). A declaração de Jean Rouch sobre essa câmera provocadora se relaciona diretamente ao *cinéma vérité*. A evolução tecnológica de dispositivos, como a invenção do gravador portátil Nagra e o surgimento posterior de câmeras mais leves, permitiram a sincronicidade entre som e imagem.

Podemos ver outras cenas de *Ressurgentes* que exemplificam o transe, de Rouch, como a que mostra o Movimento Passe Livre (MPL), iniciado em 2004. O começo das cenas do MPL, no filme de Dácia, mostra jovens protestando contra o aumento do preço dos transportes públicos em Brasília no ano de 2006 (depois de já terem conseguido barrar um aumento em 2005), na rodoviária do Distrito Federal. Nessa sequência há imagens que mostram o trajeto do filmador, que passa por debaixo de uma ponte, onde estouraram uma bomba para dispersar os manifestantes. Nesse momento, a imagem fica trêmula, como se fosse uma extensão da visão do cineasta. Em seguida, a mesma pessoa que filma essa situação vai até o local onde os policiais estão prendendo os participantes do MPL, e conversa com um deles. Nesses momentos pontuais é possível perceber a ideia de *ciné-transe* de Rouch, pois o cineasta é totalmente envolvido pelo meio em que está inserido. Há uma união entre a câmera e quem a segura, como se ela fosse uma extensão do corpo do cineasta. Talvez por haver essa extensão, praticamente não há sequências em que o filmador e sua câmera são suprimidos do contexto das cenas, muito pelo contrário, ambos se mostram presentes e participativos.



Fig. 3: Momento registrado por um participante do Movimento Passe Livre (MPL), em *Ressurgentes*. Enquanto o filmador está no local, uma bomba é acionada e a câmera registra o acontecimento, de perto, transmitindo o que foi vivido pela pessoa que estava com o dispositivo móvel em mãos. O acontecimento inesperado reflete tanto a ideia de *cinéma vérité* quanto a de *ciné-transe*, de Jean Rouch.

Ainda no bloco de *Ressurgentes* que retrata o MPL, há uma filmagem que também pode representar a teoria de *ciné-transe*. Nela, o cineasta-militante permanece com a câmera em mãos, indo de encontro aos policiais que ameaçam machucá-lo e tentam prendê-lo de uma forma agressiva. A aproximação do filmador ao policial é o fator fundamental para que o diálogo presente no momento da filmagem acontecesse. Caso contrário, a troca entre os dois

não existiria, tampouco seria transformada em filme. Isso significa que a câmera, nesse momento, provocou o policial e instigou a sua reação, exatamente como prevê Rouch no conceito de câmera provocadora, no cinema verdade. Nessa mesma sequência, portanto, fica evidente que o filmador está em comunhão com a câmera que fica em suas mãos. Assim, a atitude de confronto do cineasta se transpõe para a câmera e ele se mostra, mais uma vez, totalmente imerso com o meio em que está captando as imagens.



Fig. 4: Em *Ressurgentes: um filme de ação direta*, no bloco do documentário que retrata o Movimento do Passe Livre, em que o cineasta interage e confronta os policiais que estão prendendo os manifestantes. A imagem capturada pela câmera também mostra a ideia de *ciné-transe*, de Jean Rouch.

Enfatizamos as imagens feitas pelos participantes das manifestações presentes em *Ressurgentes* por serem as que mais transmitem o ponto de vista interno dos acontecimentos do filme. As imagens capturadas com dispositivos móveis, leves, portáteis e som direto, foi relacionado aos estilos cinematográficos cinema verdade e cinema direto. Enquanto isso, o posicionamento do cineasta nos locais filmados e suas atitudes que confrontam, se assemelha à ideia de transe, segundo Rouch. A presença das características dos cinemas verdade e direto nos documentários políticos marcam a estética cinematográfica, mas também têm grande atuação no campo ideológico, ao registrar situações de urgência. Como já mencionamos neste capítulo, é comum que haja a utilização de equipamentos portáteis para filmar situações inesperadas em manifestações. Essa facilidade permite que acontecimentos importantes sejam documentados, difundidos, levados à discussão e até mesmo combatidos, como veremos nos capítulos a seguir.

3. AS FILMAGENS

As filmagens em *Ressurgentes* são uma forma de expressão das ações diretas dos militantes. No filme de Dácia, identificamos mais de uma forma de filmagem em determinadas passagens. Elas apresentam imagens com diferentes abordagens e, para a nossa análise, se dividem entre imagens instáveis, estáveis e trêmulas. São elas: filmagens que mostram as manifestações, mas com o filmador em um certo distanciamento da situação, imagens das manifestações tendo a câmera dentro da aglomeração nos protestos, imagens de arquivo e imagens feitas com tripé, filmadas para registrar as entrevistas realizadas com manifestantes convidados. No entanto, daremos atenção às imagens realizadas pelos militantes durante as manifestações, as quais, justamente pelo meio em que foram obtidas, se mostram como filmagens instáveis e, muitas vezes, tremidas. Daremos foco para essas imagens porque são elas que apresentam, de maneira mais objetiva, a perspectiva dos manifestantes. Portanto, esse tipo de imagem mostra o ponto de vista interno sobre os ocorridos nos protestos, além de expor as atitudes dos manifestantes e de representantes do Estado.

Independente do local, os participantes das manifestações se posicionam de uma forma totalmente presente e confrontadora em espaços públicos, questionando figuras do governo e autoridades. Durante as manifestações representadas no filme, o espectador pode notar que essas atitudes dos participantes refletem o que seria o valor e a importância de um protesto político, vista como a luta obstinada por direitos. Através das câmeras, as imagens referentes aos acontecimentos reproduzem o contexto do que é reivindicado pelos militantes em cada caso apresentado. Aqui, o fato de as imagens terem sido feitas de forma amadora pelos jovens nos protestos faz com que as situações se aproximem ainda mais da realidade, causando mais impacto em quem as assiste. A abordagem amadora descarta a possível artificialidade presente em grandes produções cinematográficas, que podem distanciar da realidade.

Para falarmos sobre essas filmagens, iremos usar como exemplo e ponto de partida a sequência que mostra o governo do Distrito Federal se apropriando de terras indígenas e os militantes lutando a favor da tribo local. Trata-se do movimento O Santuário Não Se Move, ocorrido em 2008, no local onde hoje faz parte do bairro Noroeste em Brasília, DF. Nessas cenas de *Ressurgentes*, parte do processo de um suposto acordo entre representantes do

governo (a ex-diretora do Instituto Brasília Ambiental, Luizalice Labarrère e o ex-presidente da Terracap, Antônio Gomes) e o povo indígena do Santuário dos Pajés - DF, é apresentada. As primeiras imagens que mostram a negociação são de baixa resolução, de uma filmagem realizada com câmera livre, em mãos, sem tripé. Neste momento, não se sabe ao certo quem tem a câmera em mãos para realizar o registro. O acordo entre Luizalice Labarrère, Antônio Gomes e os indígenas, se desenrolou mais como um convencimento e um simples comunicado aos integrantes da tribo. A proposta levada por Labarrère e Gomes era criar um parque na área e manter os indígenas como responsáveis pelo local. A população da tribo passaria a trabalhar como guarda do parque e venderia seus artesanatos como “atrativo para os moradores” dos arredores, segundo Luizalice. Ainda para a ex-diretora do Instituto, essa nova dinâmica seria ótima para manter a convivência entre o povo da região e a classe média alta que vive próximo ao local, que “tem um preconceito em relação ao índio”. Se dirigindo ao grupo indígena, Labarrère diz que a ideia seria “fazer um projeto interessante para que a classe média alta aqui do lado [do Santuário dos Pajés] queira vocês [índios] aqui como quer em Porto Seguro, em Arraial d’Ajuda, etc”.

Até o fim da conversa entre os representantes estatais e os indígenas, o mesmo tipo de filmagem é mantido. As câmeras ficam nas mãos de quem participava do momento, registrando as conversas. No entanto, logo depois do depoimento de Antônio Gomes para os indígenas: “não vai ter nenhuma ação violenta contra vocês [índios]”, aparecem filmagens realizadas por militantes, no mesmo local. Essas imagens mostram um momento que parece acontecer depois das conversas que introduziram o bloco do filme que representa o Santuário Não Se Move. Nelas, Luizalice e Antônio já não estão mais presentes, somente militantes e operantes de escavadeiras e outras máquinas de desconstrução. As imagens mostram completamente o contrário do que foi dito pelas figuras do governo: a área sendo devastada pelas escavadeiras e os índios, impotentes, sem voz e sem vez diante do que acontecia. As filmagens dos “não-cineastas” mostram o local sendo completamente devastado, contra a vontade da tribo que, teoricamente, deveria concordar com o processo. Nesse momento do documentário, há imagens das pessoas que protestam contra as ações do governo, que se sentam em frente às escavadeiras, enfrentando a força policial, e dos índios, que questionam toda a situação, tentando conversar com os militares.



Fig. 5: Militante sentado em frente a um trator, na tentativa de impedir que mais partes da terra indígena sejam destruídas.



Fig. 6: Ainda na sequência em que o governo desmata a terra indígena, um integrante da tribo questiona o policial, presente no local para conter as ações dos militantes, perguntando “A polícia está aqui para proteger as máquinas, é isso?”.

Nessas imagens podemos notar que, embora sejam feitas pelos militantes, mantêm um certo distanciamento das situações. Aqui, o que fica mais destacado é a sua função de registrar e informar, mesmo tendo sido filmadas durante a manifestação. Nessas imagens, notamos também que o clima no local vai ganhando uma tensão crescente. Não à toa, em seguida entram em cena imagens mais chocantes, em que há contato físico entre os representantes do governo e os manifestantes. Empurrões, agressões com cassetetes e xingamentos aparecem nas imagens registradas por uma pessoa que integra o grupo de militantes no momento, imprimindo aos olhos de quem assiste a chegada ao clímax da tensão, que se mantém nas cenas seguintes. A violência explícita é capaz de abalar o espectador, que é convidado a estar

cada vez mais imerso na situação através das filmagens tremidas que representam o ponto de vista dos militantes. Com essa forma de filmagem, explícita, é possível causar um efeito de compartilhamento com o espectador do que foi vivido pelo cineasta no instante registrado. O mesmo efeito de compartilhamento pode ser visto em outra situação na mesma manifestação, quando o militante que segura a câmera é abordado por uma figura do governo de forma agressiva. Nessa cena, o cineasta filma o coronel Magalhães, dono de um apartamento no Noroeste, vai até o Santuário dos Pajés. Por ser policial militar, Magalhães se vê no direito de dar respaldo à obra e ações de desmatamento, além de orientar os seguranças que já estavam no local. O militante Artuzin (reconhecido nas entrevistas do documentário) apresenta Magalhães à câmera, que foca sua imagem com distância, porém diretamente, como se o confrontasse. Magalhães, incomodado com a filmagem, se aproxima aos poucos do filmador, sem falar nada, enquanto a câmera permanece parada, registrando seus movimentos. Subitamente, o coronel avança sobre o cineasta, tomando a câmera de suas mãos agressivamente, o que deixa o dispositivo móvel sem direcionamento, fazendo com que a imagem fique bastante instável e com som inaudível.



Fig. 7: Primeira imagem da sequência em que o Coronel Magalhães toma o dispositivo móvel de filmagem das mãos do militante que o filma.



Fig. 8: Coronel Magalhães se aproximando do militante e seu dispositivo móvel.

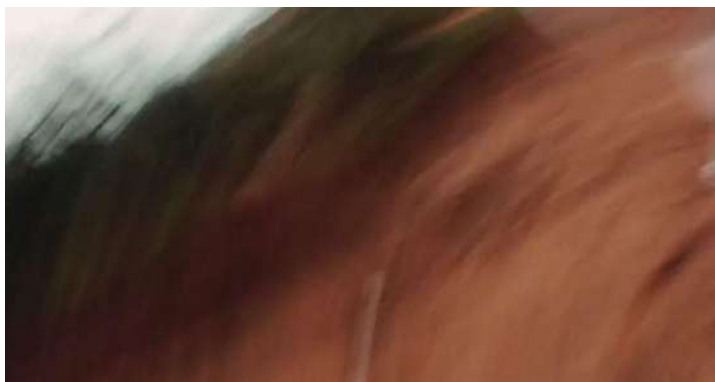


Fig. 9: Na última imagem da sequência, a filmagem mostra borrões e sons inaudíveis, logo no momento em que Magalhães toma o dispositivo móvel à força.

Entendendo a câmera como o olhar do espectador, o gesto do coronel Magalhães, de tomá-la com as mãos abruptamente, foi vivenciado pelo filmador e, de certa forma, sentido pela pessoa que assistiu a esse registro. Nesse instante, temos um exemplo evidente do que seria a expressão do ponto de vista interno por meio do tipo de filmagem. O que é transposto para a câmera é o reflexo direto de um acontecimento no instante da filmagem. Nessa situação especificamente, as imagens capturadas ficaram trêmulas e com o som prejudicado.

3.1 A imagem trêmula e o ponto de vista interno

As imagens trêmulas e com pouca nitidez, assim como a falta de precisão nos enquadramentos, são características marcantes em *Ressurgentes: um filme de ação direta*. Como vimos no capítulo anterior, nos atentamos para analisar as filmagens feitas por pessoas participantes dos movimentos políticos, que são as que mais refletem o ponto de vista dos cineastas. Nos movimentos pertencentes ao Fora Arruda, há filmagens realizadas durante uma ocupação da Câmara Legislativa do Distrito Federal, em 2009. Nelas, os militantes protestam pela queda do então governador do DF, José Roberto Arruda, do Partido Democratas (DEM), e tentam passar pela segurança da entrada da Câmara até conseguirem, enfim, ocupar o local.



Fig. 10: manifestantes tentando entrar na Câmara Legislativa do Distrito Federal. A câmera nas mãos do manifestante leva o espectador à imersão no momento registrado, levando a impressão de que ele está no local.

O que conseguimos ver nessas imagens são câmeras e partes de objetos e cabeças de pessoas que também tentam entrar na Câmara. Essa visão se aproxima do que seria o que um participante da ocupação conseguiria enxergar, estando ali, entre a multidão. Ou seja, essa parte do filme exemplifica o que seria o momento em que o espectador acessa o ponto de vista do militante, como se estivesse compartilhando com ele a sua visão, isto é, o ponto de vista interno.

As imagens que registram esse momento são capturadas por pessoas que estavam participando do movimento. Os manifestantes, portanto, seguravam a câmera nas mãos, enquanto enfrentavam os seguranças do local. Aqui, identificamos novamente o militante assumindo a posição de cineasta simultaneamente. Justamente por isso, essas imagens obtidas trazem uma certa instabilidade, já que o documentarista amador está com um dispositivo móvel registrando os acontecimentos, no meio da multidão. Por isso, entendemos que as imagens capturadas nessa situação, são referentes àquilo que o filmador vê e está passando no momento. Ou seja, o que é transposto à câmera, diz respeito ao seu ponto de vista sobre a situação filmada.

No caso do movimento descrito acima, a câmera que filma é sacudida por esbarrões de pessoas, o que produz uma imagem tremida e impede uma visão de conjunto do que está acontecendo ali. Porém, ainda que em alguns momentos fique praticamente impossível saber o que se passa em determinada situação, a escolha de manter os planos instáveis no documentário se torna essencial para a compreensão do contexto da cena filmada. Além disso, esses planos ajudam na compreensão do espectador sobre a perspectiva de quem estava vivendo o momento filmado. Portanto, por mais que as imagens apresentem tremulações, é

essa condição que ajuda a levar uma sensação de aproximação do real ao espectador. Isto é, mesmo que apareçam somente imagens borradas, instáveis, elas têm o valor de “um documento histórico, uma prova, um vestígio, enfim, um arquivo para o futuro” (LEANDRO, 2013, p. 123). Trepidadas, as imagens ganham força por levarem ao espectador uma percepção acerca do ocorrido que, como na maioria das imagens presentes em *Ressurgentes*, são interessantes serem registradas para provar casos de corrupção e desacato. Por isso é possível perceber que a construção do filme de Dácia Ibiapina é dada a partir de imagens com esse tipo de conteúdo, que revela e expõe situações sérias e significativas. Como menciona Amaranta Cesar em seu artigo “Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência” (2017), o ponto de partida para a construção de um filme é “pensar o estético a partir do político”, quando se trata de temas de cunho sociopolítico. Sendo assim, enquanto os cineastas militantes permanecem em cenas de confronto com a câmera ligada em mãos, temos acesso a um ponto de vista interno aos acontecimentos filmados, pois conseguimos nos conectar com o que aparece na tela, mesmo que não sejam imagens nítidas. O que importa, no caso das imagens trêmulas, é exatamente o que essa característica de sua estética significa, trazendo o vigor da ação ocorrida por si só, para a tela. A ausência de nitidez e de som reconhecível, portanto, faz parte do filme por ser uma passagem fundamental para o entendimento do espectador sobre o contexto apresentado, além de servir como um material que certifica o assunto pertencente ao bloco de *Ressurgentes* que contém a filmagem. Nesse caso, é “a própria impossibilidade de mostrar alguma coisa que atesta a profundidade do engajamento dessa imagem abstrata” (LEANDRO, 2013).

Nas cenas em que aparecem os militantes nas ruas de Brasília, após manifestação decorrente do Fora Arruda, são explícitas as ações de agressão física dos policiais aos militantes. Nessas imagens, a câmera se torna um meio que registra a violência que parte dos policiais. Então, ela atua como um meio de proteção para os cineastas, reafirmando a importância do registro dessas imagens, que comprova a situação ocorrida. A disseminação dessa informação, no caso de *Ressurgentes*, é conquistada por meio da posição da câmera, que captura o ponto de vista interno dos manifestantes, por permitir que a agressão física seja percebida de maneira mais evidente. No caso citado no capítulo anterior, em que o Coronel Magalhães pega a câmera das mãos do militante, o espectador pode ver, sem dúvidas, que foi

uma ação bruta, desrespeitosa. Isso se reflete em uma *mise-en-scène*⁸ seguindo um caminho que se aproxima de um aspecto particular do modo observacional de documentário.

Sendo assim, os ataques dos policiais aos militantes, ao serem filmados, podem ser provados e denunciados. Nos casos em que a câmera se encontra inserida entre os demais manifestantes, fica ainda mais simples o entendimento da situação, pois facilita a imersão do espectador no contexto filmado, guiada pelo ponto de vista interno. A obtenção desse ponto de vista se deve também ao deslocamento dos militantes de suas posições, somente de participantes da manifestação, para a posição de cineasta no momento do protesto. A câmera ligada nas mãos dos militantes é o que permite o registro do momento que, conseqüentemente, adquire a visão de quem filma. Logo, as imagens podem ser instáveis, embaçadas, com sons não decifráveis, de acordo com o que o filmador estiver vivendo. Portanto, as imagens capturadas pelos jovens militantes têm um valor testemunhal ao envolver grupos sociais inseridos em situações de urgência e que, de alguma forma, precisam sair da margem e ganhar alguma visibilidade. A urgência, nesse sentido, é delineada pelas condições desencadeadas pelos atos de corrupção do governo e seus representantes, que são apresentados em *Ressurgentes*, e será discutida mais a fundo no capítulo 3.1 A importância do registro e a urgência das imagens. Segundo Bill Nichols:

Mesmo as marcas evidentes da textualidade do documentário - som abafado, imagens desfocadas, figuras granuladas e fracamente iluminadas de atores sociais apanhados às pressas - funcionam paradoxalmente. Sua presença é testemunho de uma ausência aparentemente mais básica: tais filmes sacrificam a expressão artística convencional, retocada, com a finalidade de trazer de volta em sua feitura, da melhor forma possível, a verdadeira textura da história. Se a câmera gira violentamente ou pára de funcionar, não se trata de expressão ou estilo pessoal. É sinal de perigo pessoal [...]. (NICHOLS, 2005, p. 53).

No documentário de Dácia, a maioria das filmagens feitas pelos militantes mostra imagens trêmulas. Ainda no bloco do filme que apresenta o movimento Fora Arruda, há a cena de uma manifestação dentro da Câmara do DF. Quando os participantes conseguem entrar no local, eles saltam, comemorando, segurando nos ombros uns dos outros, em fila. A câmera que registra o momento acompanha o movimento do grupo de pessoas e, mais uma vez, a impressão de que ela é uma extensão do olhar do filmador é obtida. Nessa cena, a

⁸ O termo *mise-en-scène*, em sua tradução literal do francês para o português, significa encenação, embora também possa ser entendido como o ato de “colocar no palco”. No entanto, a expressão é utilizada para se referir aos elementos gerais do cenário de um filme, portanto, a aparência específica de determinada cena. Aqui, o termo é utilizado para se referir à trepidação da filmagem que aparece na cena e, portanto, compõe e se reflete em uma *mise-en-scène* que se aproxima ao modo observacional de documentário, como mencionado no texto.

câmera observa a euforia dos militantes e, mesmo com certa instabilidade nas imagens, é transmitida a ideia de que aquele é um momento de conquista do povo. Nessa cena de *Ressurgentes*, a câmera está presente como “participante-observadora”. Isso permite ao filme diminuir “a distância entre o realismo fabricado e a aparente captura da realidade mesma” (NICHOLS, 2005, p. 52). O fato de o objeto câmera estar presente como participante-observadora, segundo a ideia de Nichols, também pode nos levar a pensar sobre o objetivo de mostrar o direito do cidadão de se manifestar e de se proteger. O direito à manifestação no país é previsto na Constituição Federal. Segundo o seu inciso XVI do artigo 5º “todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independente de autorização”⁹. Sendo direito do cidadão poder manifestar-se em locais públicos, de forma pacífica, torna-se incoerente ver e saber dos ataques físicos e de repressão por parte das forças do governo à população. Portanto, ao assistir a tais ataques, no documentário, o espectador é capaz de se identificar com o sentimento de indignação de tamanha injustiça presente na sociedade. Teoricamente, ainda segundo a Constituição, caberia à Polícia Militar manter a segurança da população, sendo qualquer ato que saísse desse princípio, vindo das autoridades públicas, considerado abuso de poder¹⁰. Nesse sentido, cabe estabelecer uma identificação entre o filmador e o espectador que já presenciou esse tipo de abuso de poder, sofrendo ataques em manifestações pacíficas, mais uma vez, estabelecendo essa ponte de identificação. Todos os movimentos presentes no documentário *Ressurgentes*, desde o Fora Arruda até o Movimento Passe Livre e a Marcha das Vadias, mostram os manifestantes sofrendo ataques da polícia. A sequência de *Ressurgentes* que mostra a manifestação de dezembro de 2009 em Brasília, do movimento Fora Arruda, em local público, exemplifica essa questão. Um dos manifestantes na rua, que agia pacificamente, é atingido pela cavalaria da Polícia e cai no chão.

⁹ KLINKE, Ana Rosa. **Direitos e deveres em manifestações públicas**. 2017. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/58484/direitos-e-deveres-em-manifestacoes-publicas#:~:text=A%20Constitui%C3%A7%C3%A3o%20Federal%20tamb%C3%A9m%20aprova,p%C3%BAblico%2C%20independentemente%20de%20autoria%C3%A7%C3%A3o%E2%80%9D>.

¹⁰ SOARES, Sergio Henrique Zilochi. **A Atuação da Polícia Militar frente ao Direito Constitucional de Reunião nas Manifestações Populares**. 2016. Disponível em: <https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-constitucional/a-atuacao-da-policia-militar-frente-ao-direito-constitucional-de-reuniao-nas-manifestacoes-populares/#:~:text=0-,A%20Atua%C3%A7%C3%A3o%20da%20Pol%C3%ADcia%20Militar%20frente%20ao.de%20Reuni%C3%A3o%20nas%20Manifesta%C3%A7%C3%B5es%20Populares&text=Frente%20a%20essa%20situa%C3%A7%C3%A3o%20est%C3%A1.de%20preserva%C3%A7%C3%A3o%20da%20ordem%20p%C3%BAblica>.



Fig.11: Manifestante atingido pela cavalaria da Polícia Militar em manifestação.

A imagem do manifestante caído no chão, depois de ser atingido pela polícia, é uma prova da violência sofrida. No lugar dele, poderia estar qualquer indivíduo que estivesse exercendo seu direito de cidadão de se manifestar nas ruas. Aqui, cabe também pensarmos mais uma vez sobre a identificação entre quem assiste ao documentário e o personagem. Nesse momento do filme, fica nítido que qualquer pessoa poderia estar na mesma situação que o manifestante atingido. Esse fato pode ser capaz de suscitar, no espectador, uma espécie de empatia com o militante que aparece em cenas como essa de *Ressurgentes*. Como se o protesto contra casos de corrupção fossem um desejo de lugar comum de parte da população. Por isso, o espectador é capaz de se enxergar no personagem do filme, compartilhando de seu sofrimento “porque somos humanamente afetados pelo drama pungente que está em jogo” (LEANDRO, 2010, p.4). Portanto, a instabilidade das imagens e o conteúdo presente nelas toma a proporção de comover o público e afetá-lo de alguma maneira.

3.2. A importância do registro e a urgência das filmagens

A presença da câmera nos momentos de confrontação com a polícia, como já mencionamos, se mostra extremamente fundamental em *Ressurgentes: um filme de ação direta*. Com equipamentos portáteis de filmagem, os militantes têm uma ferramenta que é utilizada em sua defesa e contra seus inimigos. Em sua própria defesa porque, tendo as câmeras em mãos, torna-se possível capturar o que se aproxima do real, o que acontece durante o confronto entre militantes e policiais. Contra os inimigos pelo fato de esses mesmos registros terem um valor testemunhal de atos de violência, que precisam e devem ser divulgados para que possam deixar de voltar a acontecer. No caso deste documentário,

podemos observar que as filmagens obtidas acabaram sendo efetivamente utilizadas em um momento posterior como prova de agressões físicas contra os militantes, perpetradas pela Polícia Militar. Sua presença em um filme de cunho político é uma tentativa de retratar as brutais violências recorrentes nos movimentos sociais, inicialmente pacíficos, e difundi-las. É também, portanto, uma forma de protesto. O Fora Arruda, primeiro movimento mencionado no filme, mobilizou uma série de manifestações nos arredores da Câmara Legislativa do Distrito Federal. Todas sofreram ataques da Polícia Militar, que feriu muitos manifestantes. A sequência deste movimento, citada também no capítulo anterior, mostra os militantes nas ruas, participando pacificamente da manifestação, enquanto os policiais, a cavalo e armados, atacam, passando por cima das pessoas.



Fig. 12: policiais armados contra os manifestantes durante um dos protestos do movimento Fora Arruda, em Brasília (DF).

Mais no final do documentário dirigido por Dácia há imagens que mostram manifestações do Movimento Passe Livre (MPL). Um dos militantes entrevistados individualmente, Cled, conta sua experiência de participação em uma das passeatas do MPL. Segundo ele, em janeiro de 2006 as passagens dos transportes públicos já haviam sofrido aumento quando, teoricamente, as universidades estariam de férias. Porém, por conta de uma greve na Universidade de Brasília (UnB), os estudantes estavam em aula, o que ajudou na organização do movimento. Convidado por amigos, Cled foi até a rodoviária de Brasília, local do protesto. Chegando no fim da tarde, no mesmo local, o militante foi conduzido por policiais para um ponto mais deserto da rodoviária, onde o jogaram no chão, o asfixiaram, o algemaram e o levaram desmaiado até o camburão. Todos os detalhes foram dados pelo próprio manifestante durante sua entrevista no documentário de Dácia. No documentário não

há imagens do caso relatado por Cled, porém, após o seu depoimento, aparecem imagens que mostram um policial empurrando e intimidando outros manifestantes do MPL. Nesses arquivos, podemos ver novamente a atitude da polícia que contraria a Constituição e o direito do cidadão de manifestar em locais públicos pacificamente, como visto no capítulo 2.1 A imagem trêmula e o ponto de vista interno.



Fig. 13: Policial intimida manifestante durante Movimento Passe Livre (MPL) na rodoviária de Brasília.



Fig. 14: Policial no MPL empurrando manifestante.

Aqui cabe analisarmos rapidamente outro documentário político, filmado com dispositivo móvel, chamado *Na Missão com Kadu* (2016). Esse curta-documentário, de 28 minutos, se relaciona ao documentário de Dácia Ibiapina, *Ressurgentes: um filme de ação direta*, no sentido do ponto de vista interno e da urgência dos acontecimentos registrados. Da mesma forma que *Ressurgentes*, o curta-documentário também mostra como as filmagens de

uma manifestação, a partir do ponto de vista dos manifestantes, são importantes para denunciar as atitudes brutais tomadas pela Polícia Militar contra o povo. Em *Na Missão com Kadu*, assim como em *Ressurgentes*, um protesto é registrado por um dos manifestantes (Kadu). As imagens são obtidas enquanto a população vai às ruas protestar pelo direito à moradia em uma passeata reivindicatória, que se dirige à Cidade Administrativa do Estado de Minas Gerais, no ano de 2015.

No início de *Na Missão com Kadu*, as filmagens são feitas por Pedro de Maia Brito, Aiano Bemfica e Luisa Lanna. O grupo vai até a Ocupação Vitória da Izidora, região periférica de Belo Horizonte (MG). No local, eles entrevistam Ricardo de Freitas Miranda (Kadu), líder comunitário dessa região, em sua casa e em outros locais da comunidade. Assim fica explícito o envolvimento de Kadu com os moradores da área ocupada, que se mostra conhecido e aparentemente querido pela maioria dos que aparecem nas filmagens.

Em seguida, na segunda parte do filme, vemos as imagens feitas por Kadu, com o seu celular, no momento da passeata. A partir desse momento, o espectador pode perceber que o protesto é, a princípio, de cunho pacífico, marcado inclusive pela presença de crianças no local. No entanto, não demora muito para que a Polícia comece a atirar com armas de fogo, balas de borracha, cassetetes, bombas de gás lacrimogêneo e spray de pimenta. Adultos e crianças são atingidos de maneira brutal. O desespero de todos que participam da passeata é mostrado através da câmera do celular de Kadu, enquanto o próprio líder comunitário descreve a situação como “uma humilhação que o governo está fazendo”, em um verdadeiro “clima de guerra”.

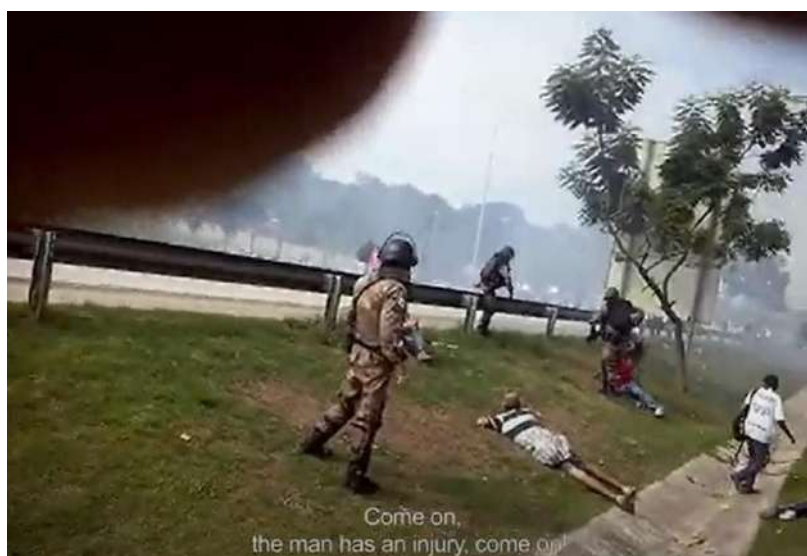


Fig. 15: Cena de *Na Missão com Kadu*, em um dos momentos em que os policiais atiram nos manifestantes e um deles é atingido e fica no chão.

As filmagens terminam com o depoimento extremamente indignado de Kadu com relação ao governo, e pede que a filmagem seja divulgada mundialmente. Segurando uma menina em um dos braços e o celular na outra mão, Kadu e a criança fogem das agressões da polícia, do gás lacrimogêneo e do spray de pimenta. Podemos ver que ambos têm o rosto inchado e olhos lacrimejando devido ao excesso da fumaça do gás e do spray. A menina, chorando e com falta de ar, grita no colo de Kadu, mostrando desespero com o spray nos olhos, tossindo e repetindo que vai morrer.



Fig. 16: No final do curta-documentário *Na Missão com Kadu*, quando Kadu mostra seu rosto inchado junto à menina em seu colo após sofrer os ataques da polícia na passeata.

Depois da sequência em que Kadu se afasta da passeata que foi duramente atingida pelos policiais, a tela fica preta. Após 10 segundos de pausa, sabemos, por legendas, que Ricardo Freitas, o Kadu, foi assassinado quatro meses após as filmagens, em uma emboscada.

Assim podemos ter um pouco da dimensão da importância do registro. Por meio dele, torna-se possível obter informações que são fundamentais, tanto para difundir os acontecimentos, quanto pela experiência que o registro proporciona, por meio do ponto de vista de Kadu. Isso sem contar com a potência presente na performance e expressividade visual dos registros de Kadu, que atestam a veracidade dos fatos, obtidas nas imagens e através delas. Neste caso, isso permite não somente que um acontecimento político se torne visível, mas também que o espectador possa experimentá-lo pelas imagens, como apontam Veiga e Kimo (2017, p. 2).

O ponto de vista interno, portanto, é essencial para o espectador, por diversos motivos. Seja pelo fato de criar uma identificação entre ele e o que é apresentado no filme, ou para mostrar o que seria mais próximo da realidade, do que aconteceu e deve ser difundido. Além disso, o ponto de vista interno também permite que se tenha acesso à dimensão dos acontecimentos registrados, como um grito de protesto através das imagens, mostrando contextos de urgência.

O registro do inesperado, assim como imagens instáveis, tremidas, e câmeras que confrontam, são características que fazem parte do tipo de filmagem abordado neste capítulo. Vimos que esses elementos, em *Ressurgentes*, são importantes para embasar a questão do ponto de vista interno dos cineastas, essenciais para criar uma ponte de identificação entre quem filma e o espectador, além de estabelecer um compartilhamento do que foi vivenciado pelo cineasta. Esses elementos, embora pareçam somente o resultado de um amadorismo, podem ser diretamente relacionados a dois tipos de estilos cinematográficos que revolucionaram o modo de se fazer cinema e o telejornalismo. Ainda assim, identificamos outro posicionamento da câmera interessante para pensar sobre o ponto de vista interno.

3.3 Outro posicionamento da câmera e o ponto de vista interno obtido

O ponto de vista interno de algumas filmagens é de fato fundamental para a compreensão do espectador acerca de alguns aspectos que comentamos nos capítulos anteriores. Como pode ser visto nas legendas das filmagens durante *Ressurgentes*, as filmagens das manifestações obtidas através de registros dos militantes, presentes no documentário de Dácia, foram feitas antes de 2014. A maioria das imagens utilizadas no filme de Ibiapina foram obtidas antes mesmo do início da produção de *Ressurgentes*. Por isso, podemos considerar que, até certo ponto, não havia um conhecimento pleno sobre o que e para que tudo aquilo estava sendo registrado. De todo modo, as imagens que mostram os ataques policiais, captadas no interior do acontecimento, acabam ganhando uma sensibilidade ímpar sobre o que foi mostrado (VEIGA; KIMO, 2017). Isso porque, estando inseridos nas manifestações, os militantes mostram os movimentos vistos mais de perto, a partir de uma visão de dentro, quase como se fosse narrado na primeira pessoa para o espectador. O militante, portanto, mostra o que ele próprio viveu, à sua maneira. Sendo assim, a câmera, nas manifestações, também tinha o papel de servir tanto como arma quanto como armadilha contra quem estava dentro do enquadramento da câmera (QUEIROZ, 2019). Como vimos

anteriormente, entendemos a câmera como arma e armadilha pelo fato de que uma simples filmagem, mesmo tremida e fora de foco, pode vir a ser um testemunho de grande importância e, até mesmo, vir a condenar o inimigo filmado.

Segundo Comolli, esse tipo de filmagem, obtida com um intuito inicial de capturar o inimigo e registrar os acontecimentos, teria um sentido que ainda não havia sido revelado (COMOLLI, 2006). Então, só passariam então a receber esse sentido conforme o processo de montagem do documentário fosse ganhando forma, ficando mais completo. De todas as razões que motivaram os estudantes a realizarem as filmagens das manifestações, pode ser que tenha existido um objetivo comum: transformar o material audiovisual em uma ferramenta capaz de combater o inimigo e lutar contra ele. Mais do que isso, a atitude de filmar o acontecimento pode ser vista como uma forma de fazer o uso do cinema politicamente, contribuindo para a melhor compreensão e reflexão por parte do espectador (população) acerca do momento que está sendo retratado. Para Comolli:

Se existe (eu acredito nisso) um uso político do cinema e, especialmente, do cinema documentário, se é verdade (eu acredito nisso) que com o cinema, arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo para a terra dos homens, como as opções de escritura não diriam algo sobre a atual conjuntura? E o dispositivo fílmico, não daria conta do sentido que essa cena política rematerializada e reencarnada ganha ou volta a encontrar? “Filmar politicamente” (o *slogan* não é recente) já seria valer-se do cinema para compreender o momento político em que alguém filma. (COMOLLI, 2008, p. 124).

No entanto, a urgência das imagens e de sua divulgação pode ser identificada não somente nos tipos de filmagem por si só, mas no posicionamento da câmera. Este posicionamento, por vezes, se torna privilegiado e é revelado no registro dos acontecimentos a partir do ponto de vista interno dos filmadores. Assim, as imagens obtidas a partir da visão de quem estava literalmente inserido no contexto do momento registrado, apresentam benefícios para quem assiste. Como mencionamos nos capítulos anteriores, esse posicionamento, interno, é uma das maneiras de manter o espectador inserido e imerso na situação apresentada. Além disso, é importante para estabelecer uma identificação entre quem assiste ao filme e as circunstâncias que são mostradas nas filmagens. Porém, ainda no documentário de Dácia, podemos notar que, embora o filme seja norteado a partir desse tipo de filmagem, há situações em que as imagens apresentam outra perspectiva. Ainda assim, mostram toda a carga significativa a respeito dos acontecimentos retratados.

É o caso das cenas das manifestações referentes à Marcha das Vadias, que aconteceu em Brasília, no ano de 2011. O movimento teve seu início após uma onda de casos de abuso sexual na Universidade de Toronto, quando o policial Michael Sanguinetti concedeu uma declaração. Nela, Sanguinetti pedia que "as mulheres evitassem se vestir como vadias (*sluts*, no termo original, em inglês), para não serem vítimas". A observação do policial desencadeou uma série de protestos que se refletiu não somente no Canadá, mas também em Los Angeles, Buenos Aires e Amsterdã. No Brasil, a Marcha das Vadias aconteceu em mais de dez cidades, como São Paulo, Salvador, Recife, Fortaleza, Rio de Janeiro, Florianópolis e, como é mostrado em *Ressurgentes*, em Brasília. A maioria das filmagens que se referem a esse movimento ocorrido no Distrito Federal mostram um recurso distinto do utilizado nas imagens do Fora Arruda e do Movimento Passe Livre. Diferente desses movimentos, as imagens da Marcha das Vadias se apresentam inicialmente de maneira menos amadora, como se a pessoa que tivesse assumido a função de filmar, não estivesse no meio da multidão. No entanto, cabe pontuar que, nas imagens dessa passeata, nas ruas, não vemos a presença de policiais e, coincidentemente ou não, também não há episódios de agressão e violência. Sendo assim, as imagens acabam refletindo o que é registrado, então, nesse caso, o resultado é uma filmagem menos confusa, mais estável. A partir disso percebemos que as ações externas do local de filmagem influenciam diretamente nas imagens. Ou seja, nos momentos em que a multidão não passa por repressões e o filmador não é agredido, o resultado final das imagens obtidas é outro. Nesse caso, há poucas trepidações e cenas em que o áudio não é identificado. Na Marcha das Vadias, portanto, também notamos a presença do ponto de vista do cineasta nas imagens. Contudo, pelo fato de haver outra circunstância ao redor do filmador, o resultado das filmagens é diferente das mencionadas nos capítulos anteriores. Considerando que a experiência do cineasta é transmitida para a câmera, como se ela fosse uma extensão de seu olhar, nos momentos em que os conflitos físicos não são existentes, as imagens também se mostram menos confusas. Aqui, não nos deparamos com imagens trêmulas, borrões e sons inaudíveis. Pelo contrário, a maioria das imagens são claras e é perceptível que a câmera é mais estável. Por esse motivo, o efeito produzido pelas imagens é mais leve, com uma carga menos pesada e agressiva, como é nas demais manifestações. Ainda assim, é possível notar que as imagens que se referem à Marcha das Vadias não causam distanciamento entre o que é apresentado e quem assiste ao documentário. Elas assumem um tom de contextualização acerca da manifestação como um todo, além de não deixar de lado a importância de todo o processo apresentado e o objetivo da manifestação.

É evidente o contraste entre as imagens obtidas em momentos de conflito e as que se assemelham às da passeata da Marcha das Vadias. Porém, ainda é possível notarmos que é estabelecida uma espécie de identificação entre o espectador e as personagens, o que nos leva mais uma vez a pensar sobre a importância do ponto de vista interno. Nas sequências de filmagens relacionadas ao movimento feminino, as cenas que suscitam essa identificação ficam perceptíveis também nos momentos fora das manifestações. Inicialmente, essa manifestação é apresentada nas ruas de Brasília, com mulheres protestando pacificamente. Pintadas, com cartazes¹¹, tambores, megafones, entoando frases e pequenas músicas pró feministas com temas como a legalização do aborto¹². Nessa cena, são justamente as frases e a conduta das manifestantes que provocam um efeito impactante no espectador.

Ao contrário do que é mostrado nos demais movimentos retratados em *Ressurgentes*, na Marcha das Vadias, a pessoa que assiste acompanha o processo pré-manifestação. Assim, o espectador vê a confecção de cartazes, os encontros, as entrevistas de ativistas mulheres que participaram do movimento e as filmagens de oficinas de preparo de blusas, panfletos e trocas de ideias entre as participantes. Os momentos de protesto nas ruas são intercalados com essas imagens pré-manifestação, que mostram cumplicidade entre as mulheres do movimento, como uma espécie de comunhão entre elas, que atinge o espectador. Essa comunhão entre as manifestantes, que é exibida nas imagens feitas durante o processo de organização para as passeatas, chama bastante atenção aos olhos de quem assiste, sobretudo para as mulheres. É um momento de sororidade¹³ evidente, que humaniza a situação. Essa característica nos leva a uma reflexão ainda mais palpável com relação à potência trazida pelas imagens obtidas a partir de um ponto de vista interno. Aqui, as imagens ganham força nesse momento, fora das ruas, em um ambiente interno. Nesse caso, mesmo que a maioria das imagens sobre esse movimento tenha a câmera com um outro posicionamento, mais estável, podemos perceber que está bem presente a característica proporcionada pelo ponto de vista interno: o envolvimento do espectador com o assunto tratado no filme. Aqui, não nos deparamos com imagens trêmulas, mas sim com o tema urgente da luta pelo direito e igualdade das mulheres sobre a sociedade historicamente patriarcal em que estamos inseridos. Sendo assim, se torna coerente refletir que o ponto de vista, aqui, é obtido e percebido sobretudo pelo contexto e pelo conteúdo trazido pelas imagens, não somente pelo modo de filmagem por si só. A abordagem estética nessas cenas são fundamentais para proporcionarem esse contexto, além

¹¹ Nos cartazes, frases como “100% vadia” e “machismo mata”.

¹² O aborto é um dos assuntos que ganha evidência nas cenas da Marcha das Vadias em *Ressurgentes*. Uma das frases que causa impacto é a que as manifestantes cantam “se o Papa fosse mulher, o aborto seria legal”.

¹³ O termo sororidade abrange a cumplicidade entre as mulheres.

de estabelecerem a perspectiva necessária para que as imagens sejam compreensíveis - o que é complementado pela montagem. Tanto é que podemos perceber a câmera em um posicionamento como se fosse mais uma participante do processo pré-manifestação, no caso da Marcha das Vadias. A produção de cartazes, conversas e debates, são apresentadas através de uma câmera posicionada entre as integrantes do movimento. Essa configuração é capaz de promover uma sensação de pertencimento ao momento registrado por quem assiste ao documento.

Portanto, o ponto de vista nas imagens referentes a essa manifestação é obtido a partir de outros recursos. Dentre eles, o próprio posicionamento da câmera durante os encontros antes das manifestações nas ruas, os quais, em sua totalidade, se tornam fundamentais para o entendimento dos personagens e de parte do desenvolvimento dessa manifestação, especificamente.

O ponto de vista [...] permite abordar ao mesmo tempo a forma cinematográfica (os planos, as sequências, o filme na sua totalidade enquanto objeto estético) e o modo como o espectador se relaciona com os personagens (tanto na ficção quanto no documentário). Além disso, o tratamento do ponto de vista num filme é um importante critério de avaliação da ética do cineasta e de sua relação com a matéria filmada e seu público. (LEANDRO, 2010, p. 82).

Com isso, percebemos que o ponto de vista, por sua vez, pode e deve ser mantido como forma de compreensão acerca dos assuntos discutidos e levados para a tela. Como comenta Anita Leandro na passagem acima, o ponto de vista em um filme é o que proporciona a relação entre o espectador e os personagens. A identificação estabelecida entre quem assiste e os militantes (personagens), pode ser interpretada como característica fundamental obtida através do ponto de vista de um filme. Isso não somente pelo modo de filmagem escolhido, mas também por toda a totalidade de uma obra cinematográfica, que compreende o conteúdo a ser apresentado e refletido.

Ao final deste capítulo, percebemos que, mesmo que as filmagens sejam obtidas de maneiras semelhantes, é possível obter resultados bem diferentes. No caso das que mencionamos, as imagens registradas por participantes de manifestações podem causar efeitos totalmente distintos no espectador, já que existe uma influência direta do meio em que o cineasta está inserido no momento do registro. As situações vividas por ele, portanto, são transpostas para a câmera de alguma forma. De todo modo, essas imagens não destoam entre si, sejam as obtidas durante as manifestações ou de arquivo, utilizadas para embasar o assunto

abordado em determinado bloco do filme de Ibiapina. Ao invés disso, elas se complementam e conversam, como se fossem uma unidade. Esse efeito de unidade é obtido por meio da montagem, que, além de organizar os elementos presentes no documentário, seleciona as imagens que devem ser mantidas ou não na obra em seu estado final.

4. A MONTAGEM

A escolha de manter as imagens tremidas, como as que discutimos nos capítulos anteriores, é fundamental para que o espectador tenha um entendimento coerente sobre *Ressurgentes*. No entanto, o posicionamento dessas imagens e o emprego das mesmas em pontos específicos no filme de Dácia não é ocasional. Cada passagem é construída por meio da montagem do filme, que o organiza da forma mais interessante de acordo com a mensagem que deve ser transmitida em cada bloco do documentário, tecendo toda a sua narrativa.

A montagem em *Ressurgentes*, portanto, é um ponto interessante a se observar. Assistindo ao documentário de Dácia, concluímos que a montagem tem sua importância até mesmo para a compreensão do espectador sobre os acontecimentos presentes no filme. Mesmo que não seja evidente, há a atuação da montagem até nas cenas que não parecem ter passado por nenhum tipo de intervenção posterior ao momento de filmagem. É o caso das imagens trêmulas, feitas pelos militantes, que discutimos nos capítulos anteriores. Por mais que as filmagens não tenham sofrido alterações significativas no áudio e na imagem, a ponto de transformar o seu conteúdo, o seu posicionamento entre outras imagens, no filme, promove todo um contexto que talvez, estando sozinha, não tivesse o mesmo significado. Temos como exemplo as filmagens citadas no capítulo 2. As filmagens, referentes ao protesto contra a ocupação das terras indígenas pelo governo, em Brasília, quando um militante registra o momento em que um integrante da polícia, coronel Magalhães, toma a câmera das mãos do filmador. Além da instabilidade nas imagens, nessa mesma passagem, o espectador se depara também com sons indecifráveis, confusos. A opção de manter esse instante no documentário pode ser vista como uma maneira de transmitir, por meio da montagem, a agressão que o militante havia acabado de sofrer e, portanto, o seu próprio ponto de vista sobre o ocorrido. A instabilidade das câmeras nas mãos dos cinegrafistas se torna também uma maneira de estabelecer uma comunicação, isto é, de comunicar ao outro (que não está ali) o que aconteceu naquele momento. Nessa passagem se exemplifica o fato de a montagem ser importante para inserir determinados fragmentos no filme em momentos específicos, dando sentido, clima e ritmo à história apresentada no filme.

Nos capítulos anteriores, demos foco às imagens feitas por militantes durante as manifestações e o ponto de vista interno obtido por meio dessas imagens. Em uma visão geral, *Ressurgentes* apresenta um tipo de montagem que utiliza imagens de diferentes origens e se chocam entre si, embora juntas acabem compondo uma unidade com relação ao contexto geral do filme. As imagens, juntas, mesmo que sejam diferentes, fazem com que o filme seja

completo e constroem uma narrativa pertinente à mensagem que o filme quer transmitir em cada assunto abordado. Sendo assim, o documentário apresenta uma heterogeneidade visível nesse sentido, no que diz respeito à origem das imagens. Enquanto há filmagens amadoras, feitas por militantes, em seguida entram também entrevistas, trechos de telejornal e imagens de câmera oculta. As sequências dessas imagens são, na finalização, o filme completo. O bloco de *Ressurgentes* que melhor exemplifica essa miscelânea imagética é a primeira parte do filme, que mostra o movimento Fora Arruda, já mencionado. De início mostra um protesto referente a esse movimento com uma filmagem feita a partir de uma câmera que mantém certo distanciamento da multidão. Depois, a filmagem reflete o ponto de vista interno de um dos manifestantes, tendo o deslocamento da câmera para dentro do mar de pessoas que participam da manifestação. Em seguida entram imagens de arquivo que comprovam os crimes de corrupção, precedendo entrevistas de jovens militantes, que são intercaladas com fragmentos de telejornal, dando ainda mais embasamento para a situação em questão. As entrevistas entram logo após as imagens iniciais das pessoas protestando e os trechos de telejornalismo, que são seguidos das imagens de arquivo. Essas diferentes imagens são intercaladas, como uma justaposição entre um material e outro. Essa intercalação fica evidente como uma técnica de montagem, que se repete ao longo do filme também nas outras manifestações abordadas. A primeira aparição dessa técnica no documentário se dá ainda na parte em que são utilizadas as imagens de arquivo, quando é apresentado um dos casos de corrupção em que o governador José Roberto Arruda esteve presente. Essas imagens entram em cena logo depois de aparecerem mais imagens de uma ocupação na Câmara, enquanto manifestantes cantam: “Arruda vai pegar uma passagem pra sair desse lugar; Não é de carro, nem de trem nem de avião; É algemado dentro do camburão; Eita Arruda ladrão!” A música continua ao fundo, como uma voz off, enquanto as imagens de arquivo entram em cena e mostram os crimes cometidos pelos participantes do esquema de corrupção, inclusive José Roberto Arruda. Nesse momento, a edição deixa no ar um clima cômico provocado pelo conflito entre som e imagem que se complementam. As imagens, por sua vez, praticamente ilustram a música, a qual comenta justamente sobre o fato de Arruda ter cometido um ato ilegal e criminoso. A sobreposição do som da ocupação com as imagens de arquivo nos leva a relacionar o contraste dos elementos som e imagem. A incoerência que poderia ser provocada por esses dois pontos, vindos de diferentes origens, acaba fazendo sentido, já que as manifestações são realizadas para combater situações como a que está sendo representada naquele momento. Mais uma vez, por meio da montagem, notamos uma ênfase de certos acontecimentos, graças ao conteúdo do material e à montagem.

As imagens de arquivo foram concedidas pelo ex-secretário de Relações Institucionais do governo do Distrito Federal, Durval Barbosa, que, sob condição de réu, denunciou o esquema de corrupção por ter aceitado a delação premiada. Esses registros mostram roubos de grandes quantias de dinheiro dentro de salas da Câmara Legislativa do DF, comprovando os casos de corrupção do mensalão do DEM, resultado de investigações feitas pela Polícia Federal da operação Caixa de Pandora. Nas imagens, são identificados os seguintes envolvidos: Alcyr Collaço, dono do jornal Tribuna do Brasil, Júnior Brunelli, ex-deputado distrital, Jaqueline Roriz, ex-deputada federal, Omézio Pontes, ex-assessor de imprensa do Governo do Distrito Federal (GDF) e o próprio José Roberto Arruda, ex-governador do Distrito Federal. O dinheiro é colocado dentro de cuecas, sapatos e malas. No início da sequência de trechos dessas imagens de arquivo, o primeiro a aparecer é Alcyr Collaço, que põe seu monte de dinheiro dentro da cueca e coloca a língua para fora. Esse gesto é repetido mais três vezes, por meio da edição, como um mecanismo para satirizar, enfatizar a situação e intensificá-la, como diz Eisenstein em seu texto “O Sentido do Filme” (p.67). Aqui, identificamos novamente mais uma ação referente à montagem. Desta vez, ela é notada não somente como uma forma de organizar o filme, feita como uma “colagem”, tal como pontuamos no caso das imagens que são intercaladas.



Fig. 17: Alcyr Collaço com a língua para fora depois de guardar uma quantia de dinheiro do esquema de corrupção.



Fig. 18: Alcyr Collaço recebendo a quantia de dinheiro.

Enquanto isso, a última parte da sequência de imagens de arquivo também passa pela edição com o mecanismo de repetição. José Roberto Arruda, ao receber sua quantia de dinheiro, se levanta da poltrona em que estava sentado de maneira aparentemente relaxada. O gesto do ex-governador é repetido duas vezes, sendo uma delas com um zoom sutil e repentino, como se estivesse destacando o momento e direcionando o olhar do espectador, que deve se atentar àquela imagem.



Fig.19: Imagem que mostra o ex-governador de Brasília, José Roberto Arruda, recebendo quantia de dinheiro, comprovando sua participação no esquema de corrupção.

Portanto, no trecho em que as imagens de arquivo aparecem em *Ressurgentes*, percebemos a atuação da montagem e edição de forma explícita. A edição em determinadas passagens atribui ainda mais ênfase para os casos de corrupção. Além disso, os fragmentos utilizados nessa parte do filme são posicionados de forma que o contexto fique bem amarrado e embasado, formando uma estrutura que consiste basicamente em apresentar, desenvolver, embasar e concluir. Para isso, identificamos as entrevistas dos militantes como elementos-chave que pontuam cada etapa dessa estrutura. As entrevistas, além de serem uma forma de certificar os acontecimentos e estabelecer uma relação com o espectador, também

iniciam e concluem os assuntos do filme, como se ele estivesse organizado em capítulos, divididos por manifestações políticas. Dessa forma, podemos notar que é traçado um tom quase didático sobre o que é discutido, auxiliando na compreensão de quem assiste, ao mesmo tempo em que o efeito impactante das imagens permanece presente, suscitando comoção no espectador. Inclusive, o impacto provocado pelas imagens também são, em alguns momentos, produto de sua manipulação proveniente da montagem.

4.1 As entrevistas

A atuação da montagem na organização de *Ressurgentes* é fundamental para a construção do filme. O documentário tem sua divisão em blocos de temas de acordo com as manifestações. Como observamos, essa divisão pode ser identificada por meio das entrevistas que marcam cada assunto que se inicia no filme, conforme os movimentos políticos.

Logo após as imagens de arquivo vistas no capítulo anterior, entram trechos de telejornal e a intercalação com imagens da manifestação e entrevistas continua. As primeiras imagens jornalísticas apresentadas são da TV Globo de Brasília, referentes a um dia de manifestação do Fora Arruda, mostrando os participantes sendo retirados à força do local. Na imagem do telejornal, manifestantes são retirados do protesto violentamente, arrastados pelos braços e pernas. Na entrevista que entra em seguida, o militante Gabriel comenta que esteve naquele momento e foi uma das pessoas que sofreu o ataque da força policial.



Fig. 20: Imagem da parte de *Ressurgentes* que precede a entrevista de Gabriel e mostra uma das manifestantes sendo retirada à força pelos militares na manifestação Fora Arruda, na Câmara Legislativa, DF.

O depoimento de Gabriel é posicionado de modo que o caso apresentado ganhe maior embasamento. Ao sabermos que ele esteve presente na manifestação que acaba de ser introduzida no documentário de Dácia, sua fala atesta os fatos apresentados. Assim é atribuído mais conteúdo às cenas, tornando as situações mais coerentes ao espectador, a partir da visão de uma pessoa que fez parte do momento mostrado nas filmagens. Além disso, suas falas parecem ser dirigidas ao espectador. Um dos recursos perceptíveis que estabelecem esse direcionamento é a sua utilização frequente do pronome de tratamento “você”, por exemplo. Dessa forma, ele acaba criando uma espécie de vínculo com quem assiste ao filme, quase como se colocasse a pessoa espectadora no lugar de um manifestante: “você quer um jeito de se expressar, de participar”. Portanto, o posicionamento de Gabriel logo depois da sequência de telejornal é importante para tentar provocar, no espectador, um entendimento sobre sua experiência como militante durante o protesto. Como se estivesse em um clima de conversa, Gabriel, com um cigarro na mão, conta sobre o que passou e como lidou com a situação naquele momento:

Quando a gente estava sendo retirado da Câmara Legislativa, eu me lembro que tive a tremenda má sorte de ser a primeira pessoa a ser retirada pela polícia e, quando eu estava saindo, com os PM's do meu lado, escutei alguém falando ‘bota o capuz, cobre a cara’. e eu falei que não. Aí na verdade até comecei a corrigir a minha postura, andei um pouco mais reto.¹⁴

Como podemos ver no trecho acima, o comentário de Gabriel sobre sua atitude na manifestação descreve o que ele passou naquele momento. Por isso, o fragmento aproxima o espectador do personagem e da manifestação. Ou seja, manter essa parte da entrevista no documentário foi fundamental para que houvesse um fortalecimento de uma ponte identitária entre quem assiste e quem é representado no filme. Seguido dessa entrevista, o mestre em ciência política, Artuzin, entra em cena. Seu depoimento antecede as imagens feitas por militantes durante outra manifestação do movimento Fora Arruda, em 2009¹⁵:

O que me angustia às vezes é uma galera que acha que vai mudar as coisas sem sofrer por isso. Sem sofrer as contrarreações que o sistema adota. Então fica aquela coisa ‘ah, juventude sem rancor’, ‘vamos construir as coisas pela

¹⁴ Depoimento de um dos militantes entrevistados, Gabriel, durante o documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta*. O fragmento citado se inicia aos 14'20'' e termina aos 14'50'' do filme.

¹⁵ O movimento Fora Arruda foi organizado por uma série de estudantes, principalmente da Universidade de Brasília (UnB), para exigir a saída do então governador do Distrito Federal, José Roberto Arruda, o vice-governador, Paulo Octávio, bem como os demais deputados que estavam envolvidos em denúncias de terem participado do Mensalão do Distrito Federal.

participação’, ‘todo mundo junto de mãos dadas a gente muda esse país’. No dia que estiver todo mundo junto de mão dada, lutando contra a opressão, pode ter certeza de que do outro lado vai ter um bando de gente com cacete para reagir a isso.¹⁶

Mais uma vez, com o depoimento de Artuzin, que soa como uma confissão para o espectador, promove aproximação entre ele e quem o assiste.

As entrevistas seguem ao longo de todo o documentário, sempre com depoimentos que se relacionam ao assunto representado. De todos os sete entrevistados, somente um apresenta um posicionamento político que destoa dos demais jovens militantes, o Matheus Lôbo, estudante de Ciências Políticas da Universidade de Brasília (UnB). Seu depoimento entra em cena logo depois das imagens da Marcha das Vadias e não está diretamente relacionado a nenhum movimento abordado no filme. Por isso, sua parte da entrevista já começa com outro tom. Diferente dos demais, Matheus se apresenta, dizendo seu nome, curso e o ano em que está na faculdade. Esse é o momento em que mais aparece a voz da diretora, que faz as perguntas para orientar a entrevista. Essa orientação, mais evidente na entrevista de Matheus, também marca sua entrevista como mais formal, menos descontraída do que as demais. Na época da filmagem, Matheus era um dos membros da diretoria do DCE da UnB, sendo presidente do Aliança pela Liberdade, surgido em 2009, que se apresenta como um movimento estudantil apartidário. Segundo o próprio Matheus, o Aliança pela Liberdade não pertence a uma corrente hegemônica dos movimentos estudantis, que costuma ser uma corrente de esquerda. Se a apresentação dessa entrevista já começa diferente das com os outros militantes, essa declaração constata que, aqui, estamos diante do único entrevistado que tem um posicionamento político diferente. Em um dos fragmentos da entrevista com o militante Gabriel, por exemplo, sua fala fica em voz off sobre a imagem de uma parede grafitada com o símbolo da esquerda (foice e martelo em vermelho). Podemos relacionar esse símbolo como um dos elementos que sugerem o posicionamento político de Gabriel, embora o mesmo não se diga declaradamente de esquerda. A partir disso, fazemos a ligação com mais elementos que aparecem ao longo de *Ressurgentes* que, por meio da montagem, contrastam com a entrevista de Matheus, presidente do Aliança. Um deles é a forma como a cena em que o jovem começa a falar é posicionada no filme. Logo de início, notamos que sua postura é mais comedida, o que dificulta a aproximação entre ele e o espectador, contrário às experiências com os outros jovens. Em determinado momento, a filmagem com Matheus em cena é intercalada com imagens que mostram as eleições da chapa do Aliança pela Liberdade

¹⁶ Trecho de *Ressurgentes: um filme de ação direta* em que o militante convidado a ser entrevistado, Artuzin, presta depoimento. Iniciado aos 16'27'' e finalizado em 17'05''.

do DCE da UnB, onde ele está presente. Ao fim das imagens das eleições, a montagem emenda uma declaração do militante Gabriel, que tira a força do acontecimento recém apresentado na universidade do DF: “política universitária é um saco. Um inferno é a política universitária, porque é uma importância gigantesca dada para coisas que são importantes dentro da universidade e basicamente irrelevantes fora dela”. A frase de Gabriel, que é justaposta à cena anterior, causa um contraste considerável com relação ao pensamento de Matheus. Essa dissonância de ideais vai ficando cada vez mais explícita por meio da montagem, que se preocupa em sobrepor trechos de entrevistas com declarações como esta, que divergem integralmente.

Um último assunto polêmico é trazido na entrevista de Matheus, fechando a passagem de entrevistas que mostram a diferença de opiniões: cotas em universidades. A seguir, vemos o depoimento desse jovem sobre a questão:

Não acredito em nenhum tipo de cota porque as cotas jamais farão com que aquele cidadão que entrou na universidade por meio dela, de uma ação afirmativa, deixe de ser um cidadão classificado como segunda classe e as pessoas que passam por esse sistema ainda assim, dentro da universidade, vão enfrentar preconceitos. Porque não tiveram uma educação básica adequada. Dentro de sala de aula elas não vão ter o mesmo repertório que os seus colegas.¹⁷

Prontamente, o fragmento seguinte é de Rafa Kaaos, estudante negro e cotista da UnB, comentando sobre os debates políticos que participou, sobre as cotas nas universidades. Por fim, Izabele Pimenta, estudante de artes cênicas, tem sua frase colocada de modo que a questão seja enfim concluída: “ser revolucionário, atualmente, começa repensando seus privilégios”. Matheus, homem branco que teve boas oportunidades de estudos, como ele mesmo afirma em sua entrevista, seria, portanto, um exemplo pronto do que seria um indivíduo privilegiado socialmente. Pela montagem, podemos pensar que o jovem, detentor desse privilégio, mantém seu discurso, o qual é pertinente à sua posição social, que até então não havia sido repensada.

A ordem desses depoimentos é realizada de maneira que o discurso do filme se mantenha um só, embora haja uma entrevista que destoa da maioria. A narrativa de *Ressurgentes* flerta com ideias semelhantes às que são explicitadas pelos militantes que falam sobre os movimentos políticos apresentados ao longo do documentário. Neste capítulo concluímos que as entrevistas são elementos fundamentais em *Ressurgentes: um filme de*

¹⁷ Depoimento do jovem estudante entrevistado Matheus, durante o documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta*, iniciado aos 53’58’’ e finalizado aos 54’52’’.

ação direta. Por meio da montagem, elas se mostram como marcos que dividem o documentário em blocos de temas, direcionando e ajudando na contextualização e no embasamento dos assuntos para o espectador. O posicionamento de cada uma é estrategicamente inserido em determinados pontos do filme, construindo sua narrativa, mesmo sem as imagens de manifestações. Além disso, elas funcionam como um mecanismo de aproximar as figuras dos personagens a quem os assiste, também por conta da forma como são utilizadas no filme, incluindo a postura dos entrevistados, que, em sua maioria, fazem depoimentos informalmente, em postura de uma conversa com o espectador.

No entanto, também é interessante pensarmos de uma forma mais teórica sobre as técnicas de montagem utilizadas no filme de uma forma geral. Isto é, quais mecanismos podem ser identificados em certas passagens do filme e quais delas podem ser relacionadas em determinados elementos presentes nas imagens de *Ressurgentes*.

4.2. As atrações, a montagem e a dialética

Observamos que, em *Ressurgentes*, há uma série de acontecimentos chocantes presentes nas imagens. Nelas, podemos identificar interessantes pontos atrativos, que trazem planos impactantes. A retirada forçada de um militante da manifestação, agressões dos policiais nos protestos, prisão do governador do DF. No Movimento Passe Livre, há a imagem de um manifestante sendo puxado, jogado no chão e brutalmente agredido por policiais, com socos e aparelho de choque. À sua volta, outros participantes da manifestação gritam, indignados com a ação repressiva, dizendo que o homem estava resistindo pacificamente.



Fig. 21: A imagem de *Ressurgentes* mostra quando o manifestante acaba de ser pego pela polícia de forma violenta, pelo pescoço, antes de ser jogado no chão e mais agredido, com socos e aparelho de choque.

Essa passagem do filme exemplifica o que seria uma imagem de conteúdo performático, que atrai a atenção do espectador pelo seu conteúdo de grande furor e violência explícita. Essa violência, que gera um impacto em quem assiste, além do contexto que circunda o ato violento em si, são vistos como elementos atrativos. Consideramos como atrativos pelo fato de ser possível, por meio de seu conteúdo, atingir o espectador de modo que ele fique imerso na situação, emocional e sensorialmente. A atratividade das imagens é revelada pelo conteúdo chocante e performático carregado por elas, seja em forma visual ou ideológica. A partir disso o espectador alcançaria o entendimento sobre o que lhe foi apresentado. A interpretação desses fortes elementos se relaciona ao que o cineasta Sergei Eisenstein chamaria de montagem de atrações. Nesse caso, a força e a atração trazidas pelas imagens, no entanto, seria considerada atrativa se nós as relacionássemos com cenas teatrais ao invés da realidade. Ao considerarmos a definição de atração, segundo Ismail Xavier em *A experiência do cinema* (1986), a atração seria:

todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, sua conclusão ideológica final. (XAVIER, 1983, p. 189)

É possível encontrarmos, nas imagens de *Ressurgentes*, elementos que podem chocar emocionalmente o espectador e o levar a compreender o aspecto ideológico que está sendo

discutido no filme. Porém, é preciso considerar que tudo o que acontece e está presente nas imagens não passou por um processo calculado com o intuito de causar essas sensações em quem assiste. Pelo contrário, os acontecimentos apresentados são fragmentos do que realmente teria acontecido, desde os protestos até as filmagens que mostram os militantes sendo brutalmente agredidos. Ou seja, seria incoerente pensar que as situações trazidas pelas imagens são forjadas de alguma forma. A circunstância da realidade é justamente o que provoca cenas performáticas e, conseqüentemente, atrativas. Sendo assim, ao pensarmos somente nas imagens em si, valeria dizer que

A atração nada tem em comum com o truque. O truque, ou melhor, o *trick*, (já é tempo de pôr em seu devido lugar este termo abusivo) é todo resultado acabado no plano de uma determinada habilidade artística (a acrobacia, sobretudo) e, não é senão uma forma de atração adequadamente apresentada (ou “vendida” como diz a gente de circo); por isso significa algo absoluto e acabado em si, diametralmente oposto a atração, que se baseia exclusivamente na relação, ou seja, na reação do espectador. (XAVIER, 1983, p.190).

Essa citação, portanto, se aplica às passagens do filme de Dácia se considerarmos somente a carga histórica e a força que as imagens trazem por si só. Assim, o espectador, ao entrar em contato com esse material naturalmente atrativo, se depararia com a espetacularização. Essa ideia, no entanto, precede toda a teoria da montagem de Sergei Eisenstein, que reivindica justamente essa herança teatral presente no cinema (EISENSTEIN, 2002). Assim, entendemos que na maioria das cenas analisadas neste trabalho, referentes ao filme de Dácia, possuem certa atratividade. Em cada movimento político apresentado é possível identificar características que se encaixam no que seria a classificação de atração. Os momentos de embate dos militantes com a polícia são os que mais transmitem essa sensação em quem assiste. Embora as imagens feitas pelos militantes, durante as manifestações, sejam as que carregam isso com mais precisão, os trechos de telejornais mostrando os manifestantes sendo atacados também transmitem certa atratividade. Nesse caso, o posicionamento dessas imagens em passagens de *Ressurgentes* é o que contribui para que seu conteúdo seja enfatizado ou não.

Nas entrevistas também vemos que determinadas falas dos personagens são colocadas de modo que o choque aconteça, como por exemplo a dissonância de opiniões entre os jovens sobre as cotas, visto no capítulo anterior. Além disso, os depoimentos dos entrevistados entrando no filme de Dácia como conteúdo de embasamento para os assuntos apresentados também se mostra como um elemento que causa certo impacto. Por fim, identificamos as

imagens de arquivo inseridas no filme como um material chocante por si só, embora sejam enfatizadas pela montagem. Esses quatro tipos de imagens: telejornalísticas, de manifestantes nos protestos, entrevistas e imagens de arquivo, quando justapostas e alternadas, exemplificam o que seria a utilização de materiais de diferentes origens que, a princípio, entrariam em conflito entre si, no que diz respeito às suas heterogeneidades. No entanto, notamos que, em um contexto geral, elas se complementam, formando uma unidade de sentido e de construção de discurso, promovendo uma atratividade. O conflito entre esses diversos materiais se reflete em uma síntese, apesar do choque entre as imagens apresentadas. O produto dessa síntese é transposto a uma construção ideológica, que mantém a historicidade do contexto geral e a unidade entre as imagens.

Os fortes acontecimentos, trazidos pelas imagens, passam de um momento espetacular a outro. Cada manifestação, de maneira isolada, apresenta sua particularidade espetacular, por isso, são consideradas unidades autônomas que atraem o espectador de uma determinada forma. O que o atrai é a aproximação da realidade presente nas imagens que, quando somadas, se tornam ainda mais fortes. Ao serem unidas, elas formam uma harmonia capaz de atingir a quem assiste, intelectualmente e emocionalmente. Por isso, aqui a montagem se torna fundamental, já que utiliza a “concretude de fatos reais” (EISENSTEIN, 2002) das manifestações, compondo “os ‘fragmentos’ desenvolvendo crescente tensão” (EISENSTEIN, 2002). O tipo de montagem utilizada para lidar com todos os pontos “reais” simultaneamente - som, imagem, tensão, conflito - procura contemplar todos os estímulos possíveis provocados no espectador. Isso é o que Eisenstein chama de montagem dialética, também conhecida como montagem intelectual. Esse método procura combinar todos os estímulos, sem que um só seja priorizado, gerando uma mistura de vibrações, através da montagem do próprio material filmado em si. Isto é, a alternância e justaposição das imagens de diferentes origens que, juntas, formam uma harmonia, por exemplo. Para o cineasta, “em combinações que exploram essas vibrações colaterais - que são simplesmente o próprio material filmado - podemos conseguir, como na música, o complexo harmônico-visual do plano” (EISENSTEIN, 2002, p. 74). Podemos identificar esse complexo harmônico-visual, por exemplo, na primeira cena que mostra a ocupação da Câmara Legislativa do DF. Nessa cena, as imagens registradas por um manifestante que era uma pessoa na multidão que tentava entrar na Câmara, carrega todo o vigor de um material que aproxima o espectador daquele momento. Ali, a situação é potencializada pela combinação com o som de alvoroço, gritos de protesto e objetos colidindo. Enquanto isso, a entrevista do militante que entra logo em seguida, assim como as imagens de arquivo, servem para sustentar o efeito provocado no espectador na imagem

inicial. Ou seja, a combinação desses materiais é o que produz a harmonização entre as cenas de uma forma sensorial, já que é feita de modo que o espectador reflita sobre o que lhe é apresentado. O sentido das imagens não está apenas nelas, mas também no sentido que juntas elas revelam.

Conforme mencionamos no início deste capítulo, há uma interposição entre as imagens de diferentes origens que, justapostas pela montagem, formam uma síntese, um sentido. A composição das imagens promove uma reflexão do espectador, provocada por meio da dialética. As associações feitas a partir da junção de diferentes elementos levam o espectador a outras ideias e a uma conclusão, por meio da dialética oferecida pela montagem. Ainda segundo Eisenstein, “a montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas (EISENSTEIN, 2002, p. 83). Para Gilles Deleuze, pensar em um cinema dialético significa pensar em reunir “a imagem e o conceito como dois movimentos, um indo em direção ao outro” (DELEUZE, 1985; VASCONCELLOS, 2008). Dessa forma, haveria uma espécie de fusão, uma síntese entre os movimentos, assim como é feito ao longo de *Ressurgentes*. Ainda assim, percebemos que cada plano apresentado carrega seu conteúdo próprio que, independente da justaposição com outros materiais, mantém o seu sentido. Ao mesmo tempo as entrevistas, isoladas, carregam determinados argumentos que independem de outro material de suporte, como as imagens de arquivo, que falam por si só. O que aconteceu está registrado, podendo ser visualizado e interpretado.

No entanto, ao pensarmos sob a ótica de Dziga Vertov e o que ele entende como dialética, concluiríamos que a síntese obtida através da justaposição das imagens é inexistente. Ou seja, também existe a possibilidade de interpretar as imagens de *Ressurgentes* como unidades que independem da junção com outros elementos para que uma ideia seja formada. Para Vertov, há uma preservação da dimensão singular de cada plano a partir de uma organização dos elementos e dos movimentos presentes no material. Isso se daria por meio do que ele chamaria de montagem intervalar. Nesse tipo de montagem, o choque acontece dentro do próprio plano e no intervalo. No filme de Dácia, a dimensão singular mantida não é especificamente em um plano como unidade, mas nos acontecimentos históricos. Esses, por sua vez, não são anulados nem subordinados a um discurso político generalizante. Ao contrário disso, eles são mantidos e, em cada um deles, há uma história e um contexto diferentes e únicos, que se constroem em si mesmos a partir de seus intervalos.

Os intervalos (passagens de um movimento para outro), e nunca os próprios movimentos, constituem o material (elementos da arte do movimento). São eles (os intervalos) que conduzem a ação para o desdobramento cinético. A organização do movimento é a organização de seus elementos, isto é, dos intervalos na frase. Distinguem-se, em cada frase, a ascensão, o ponto culminante e a queda do movimento (que se manifesta nesse ou naquele nível). Uma obra é feita de frases, tanto quanto essas últimas são feitas de intervalos de movimentos. (VERTOV, p. 250)

Pegaremos como exemplo novamente o movimento Fora Arruda, momento inicial do filme, marcado por esse tipo de construção, obtida através da junção de elementos variados. A ocupação da Câmara Legislativa do DF é a primeira cena de *Ressurgentes*. O primeiro enquadramento mostra a Câmara de longe, com os manifestantes tentando entrar no local. Logo em seguida a cena é continuada pela filmagem de um militante que tenta passar pela segurança da entrada e dar início a ocupação. Enquanto o primeiro elemento se mostra como um auxílio para a contextualização do espectador sobre o que está sendo apresentado, o segundo transporta quem assiste para dentro da situação, junto aos militantes. Todas as imagens são referentes ao mesmo movimento político, mas feitas registradas em momentos distintos. Justapostas, essas imagens atribuem sentido ao contexto geral do filme em seus movimentos. Progressivamente, esse sentido é obtido através de uma associação visual feita pelo espectador a partir de um encadeamento dos símbolos representados nas diferentes filmagens. Notadamente, as imagens independem da característica do que seria uma montagem ortodoxa, que é “absoluta e invariavelmente estável” (EISENSTEIN, p. 72). A montagem que identificamos em *Ressurgentes* se mostra flexível e associativa, apresentando certo grau de complexidade, visível também por meio das diferentes fontes das imagens utilizadas, que se deve ao material heterogêneo. A alternância do material visual, utilizado para estabelecer uma narrativa a respeito de um mesmo assunto, não segue o estilo de montagem clássica. Isto é, não há uma evolução dos personagens e dos acontecimentos, como em um movimento de ação e reação, de encadeamentos narrativos que levam a uma conclusão final. O que predomina no filme de Dácia é uma representação histórica, a qual está sempre em movimento, e é a partir dessa representação que a montagem é construída em *Ressurgentes*. Assim é atribuído sentido a esses movimentos históricos, constantes e conflituosos, que podem ser vistos no conteúdo das imagens de diferentes origens.

5. CONCLUSÃO

Ao longo desta monografia, *Ressurgentes: um filme de ação direta*, foi analisado a partir de uma abordagem estética. Assim, procuramos compreender a construção de um ponto de vista interno, a aproximação do real e os contextos de urgência presentes nas imagens do filme de Dácia Ibiapina. Relacionamos as ações dos militantes presentes nos movimentos políticos tratados no documentário com o conceito de ação direta de José Oiticica. Essa relação é o ponto de partida para a reflexão sobre as manifestações apresentadas que são discutidas neste trabalho. O que norteia os capítulos aqui presentes é buscar o entendimento das imagens a partir de acontecimentos sociopolíticos do Brasil. Esses acontecimentos são elencados em *Ressurgentes* e vistos brevemente no curta-documentário *Na Missão com Kadu* (2016).

Para isso, procuramos estabelecer um melhor entendimento sobre questões teóricas do cinema. Dentre as abordadas, mencionamos os cinemas direto e verdade. Nesses dois estilos cinematográficos identificamos pontos que estão presentes nos documentários analisados, como a utilização de câmeras portáteis e a obtenção de imagens em locais externos. Nesse sentido, vimos smartphones e dispositivos móveis como ferramentas importantes na produção do cinema engajado. Por serem fáceis de transportar, eles permitem que imagens sejam obtidas a qualquer momento, inclusive em situações de urgência, que devem ser registradas.

O posicionamento do cineasta sobre as pessoas e situações filmadas, ora mais passivas, ora provocadoras, também foram assemelhadas ao estilo cinematográfico cinema direto ou cinema verdade. Assim, notamos que esses posicionamentos se tornam fundamentais para a construção de documentários políticos. A atitude passiva e mais observadora é interessante para o registro de situações confidenciais e em ocasiões de necessidade de manter certo distanciamento. Enquanto isso, a provocadora traduz o confronto vivido pelo cineasta-militante no momento de filmagem, além de ser capaz de causar reações das pessoas que aparecem nas imagens. A título de comparação, mencionamos o curta-documentário *Na Missão com Kadu*. Nele, assim como em *Ressurgentes*, há imagens obtidas em contextos de urgência e em ambientes externos com dispositivo móvel.

A relação do cineasta com o material registrado nos dois documentários também foi refletida a partir de teorias de Jean Rouch e Jean-Louis Comolli, que se estende aos modos de observação dos acontecimentos presentes nas imagens. Nesse momento, o ponto de vista interno está diretamente relacionado com o objetivo de pensar sobre as imagens e seus conteúdos.

A respeito dos tipos de imagens utilizadas no documentário de Dácia, discutimos sobre as entrevistas realizadas com alguns militantes convidados pela diretora. Assim, pensamos sobre a forma como os atos políticos ganharam ainda mais embasamento a partir dos depoimentos concedidos. Além disso, colocamos em contraste com as imagens que representam um ponto de vista interno com as de telejornais e as imagens que apresentam certo distanciamento dos acontecimentos. Embora elas sejam distintas, ao longo de todo o filme de Ibiapina, elas são justapostas e editadas por meio da montagem não-clássica do documentário.

Portanto, pensamos a estética a partir de acontecimentos históricos nos âmbitos políticos e sociais. Como vimos, são assuntos que, aqui, se tornam indissociáveis das questões cinematográficas da obra de Dácia Ibiapina. Assim procuramos estudar a urgência trazida nas imagens presentes no filme e a importância de difundir situações alarmantes vividas pela sociedade. Desse modo, buscamos estabelecer uma relação entre as formas de registro e observação, assim como os possíveis efeitos provocados no espectador, sustentados pela construção de um discurso político, presente em *Ressurgentes: um filme de ação direta*.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Gleydson Públio; RAMOS, Fernão. **A revolução do direto**: Estudo sobre o Cinema Direto. RUA.: Revista Universitária do Audiovisual, São Paulo, dez. 2011.

CASTRO, Isabel Costa Mattos de. **Só me Interessa o Que Não é Meu**: um estudo da montagem de materiais de arquivo em dois filmes brasileiros do período da ditadura militar. Rio de Janeiro, 2018.

CESAR, Amaranta. **Cinema como ato de engajamento**: documentário, militância e contextos de urgência. Ciber Legenda, UFF, 2017.

COLLIER, Joana. **Processo Montagem**. Apostila. 2016.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder - A inocência perdida**: cinema, televisão, ficção e documentário. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. De Jango, de Sílvio Tendler, a Salvador Allende, de Patricio Guzmán. **O documentário como ferramenta para a construção de memórias adormecidas**. In: UNESCO, 2006, São Bernardo do Campo. Anais Eletrônicos do Congresso Multidisciplinar de Comunicação para o Desenvolvimento Regional. São Bernardo do Campo: Unesco/Metodista, 2006. Disponível em: http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/c/cd/GT5_CELACOM_06_De_Jango_Alfredo.pdf

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagem-montagem ou imagem-mentira**. In: Imagens apesar de tudo. KKYM: Lisboa, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme** - declaração sobre o futuro do cinema sonoro. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme** - palavra e imagem. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2002.

HABERMAS, J. **Comunicação política na sociedade mediática**: o impacto da teoria normativa na pesquisa empírica. Líbero, São Paulo, ano XI, n. 21, 2008.

KLINKE, Ana Rosa. **Direitos e deveres em manifestações públicas**. 2017. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/58484/direitos-e-deveres-em-manifestacoes-publicas#:~:text=A%20Constitui%C3%A7%C3%A3o%20Federal%20tamb%C3%A9m%20aprova,p%C3%BAblico%2C%20independentemente%20de%20autoriza%C3%A7%C3%A3o%E2%80%9D>.

LEANDRO, Anita. **Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor**. Estudos da Língua(gem). 2014.

LEANDRO, Anita. **Uma Questão de Ponto de Vista**. Revista Contemporânea de Educação, vol. 5, n. 10, jul/dez. 2010.

LEANDRO, Anita. **Montagem e história: Uma arqueologia das imagens da repressão**. In:

BRANDÃO Alessandra e LIRA Ramayanna. A sobrevivência das imagens. Campinas: Papirus, 2015.

LINDEPERG, S.; COMOLLI, J. L. **Imagens de arquivos: imbricamento de olhares. Entrevista com Sylvie Lindeperg.** In: Catálogo do Forumdoc.bh. 2010. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH UFMG, 2010

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o Real: Sobre o Documentário Brasileiro Contemporâneo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARQUES, A. **Comunicação, estética e política: a partilha do sensível promovida pelo dissenso, pela resistência e pela comunidade.** Galáxia, São Paulo, n. 22, 2011.

MARTINS, Índia Mara. **Documentário animado: tecnologia e experimentação.** Artigo (Doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MENDONÇA, R. **Movimentos sociais como acontecimentos: Linguagem e espaço público.** Lua Nova, São Paulo, n°72, 2007.

MUBI. *Chronique d'un été.* 1960. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/chronicle-of-a-summer/watch> (data de acesso: 01/2021).

NICHOLS, Bill. **A voz do documentário.** In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: SENAC, 2005

OLIVEIRA, Jefferson Rocha Leite de. **O Real em Transe um estudo do método de Frederick Wiseman no Documentário Titicut Follies.** 130 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

OLIVEIRA, Vinícius de Andrade. **Ocupar com o cinema - escrita da história das lutas urbanas em *Ressurgentes - um filme de ação direta.*** Galaxia, São Paulo, n.23, 2017.

PESSOA, Frederico Augusto Vianna de Assis. **O lugar fora do lugar: topografias sonoras do cinema documentário.** 2011. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2011.

QUEIROZ, Ruben Caixeta. **O inimigo e a Câmera.** Forumdoc, Belo Horizonte, 2019. (<http://www.forumdoc.org.br/o-inimigo-e-a-camera/>)

ROUCH, Jean. **Poesia, dislexia e câmera na mão.** In: *Cinemas* n° 8, nov/dez. 1997.

SILVA, Marta Castilho da. **Projeto vídeo nas aldeias: o uso do documentário nas relações inter-étnicas - a apropriação da imagem na construção da identidade.** 41 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ/Brasil, Rio de Janeiro, 2007.

SOARES, Sergio Henrique Zilochi. **A Atuação da Polícia Militar frente ao Direito Constitucional de Reunião nas Manifestações Populares.** 2016. Disponível em: <https://ambitojuridico.com.br/cadernos/direito-constitucional/a-atuacao-da-policia-militar-fren>

[te-ao-direito-constitucional-de-reuniao-nas-manifestacoes-populares/#:~:text=0-,A%20Atua%C3%A7%C3%A3o%20da%20Pol%C3%ADcia%20Militar%20frente%20ao,de%20Reuni%C3%A3o%20nas%20Manifesta%C3%A7%C3%B5es%20Populares&text=Frente%20a%20essa%20situa%C3%A7%C3%A3o%20est%C3%A1,de%20preserva%C3%A7%C3%A3o%20da%20ordem%20p%C3%ABlica](#) (data de acesso: 05/2020)

TEIXEIRA, Fe. Vários Autores. **Documentário expandido: reinvenções do documentário na contemporaneidade**. In: Sobre fazer documentários. São Paulo, Itaú Cultural, 2007.

VEIGA, Roberta; KIMO, Paula. **Como insurgir no acontecimento pelas imagens**. Notas sobre uma modalidade de regime estético. Revista ECo Pós, Rio de Janeiro, v. 20, n.2, 2017.

XAVIER, Ismail (org.). **A Experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

YOUTUBE. **18ª Mostra de Tiradentes – Dácia Ibiapina fala sobre *Ressurgentes: um filme de ação direta***. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LbqBVICpFLE> (data de acesso: 05/2020).