

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÍDIA E TECNOLOGIA

Gisleine de Fátima Durigan

VÍDEO-ATIVISMO EM REDE:
UM ESTUDO SOBRE OS PROTESTOS BRASILEIROS DE 2013
REGISTRADOS NO DOCUMENTÁRIO 20 CENTAVOS

Bauru/SP

2016

Gisleine de Fátima Durigan

**VÍDEO-ATIVISMO EM REDE:
UM ESTUDO SOBRE OS PROTESTOS BRASILEIROS DE 2013
REGISTRADOS NO DOCUMENTÁRIO 20 CENTAVOS**

Trabalho de Conclusão de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Área de Concentração: Ambientes Midiáticos e Tecnológicos, para obtenção do título de Mestre em Mídia e Tecnologia, sob a orientação do Prof. Dr. Denis Porto Renó.

Bauru/SP

2016

Durigan, Gisleine.

Vídeo-ativismo em rede: um estudo sobre os protestos brasileiros de 2013 registrados no documentário 20 centavos / Gisleine Durigan, 2016
102 f.

Orientador: Denis Porto Renó

Dissertação (Mestrado)-Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2016

1. Vídeo-ativismo. 2. Documentário. 3. Movimentos sociais. 4. Comunicação. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE Mestrado de GISLEINE DE FATIMA DURIGAN, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÍDIA E TECNOLOGIA, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO.

Aos 29 dias do mês de fevereiro do ano de 2016, às 09:00 horas, no(a) auditório da Seção Técnica de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Unesp - câmpus de Bauru, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. DENIS PORTO RENO - Orientador(a) do(a) Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC/Unesp/Bauru / Universidade Estadual Paulista , Professor Assistente Doutor VICENTE GOSCIOLA do(a) Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Universidade Anhembi Morumbi, Prof. Dr. MARCOS AMERICO do(a) Programa de Pós-Graduação em Mídia e Tecnologia da FAAC/Unesp/Bauru / Universidade Estadual Paulista , sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da DISSERTAÇÃO DE Mestrado de GISLEINE DE FATIMA DURIGAN, intitulada "**Vídeo-ativismo em rede: um estudo sobre os protestos brasileiros de 2013 registrados no documentário 20 centavos**". Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. DENIS PORTO RENO


Professor Assistente Doutor VICENTE GOSCIOLA
Prof. Dr. MARCOS AMERICO

Gisleine de Fátima Durigan

VÍDEO-ATIVISMO EM REDE:
UM ESTUDO SOBRE OS PROTESTOS BRASILEIROS DE 2013
REGISTRADOS NO DOCUMENTÁRIO 20 CENTAVOS

Área de Concentração: Ambientes Midiáticos e Tecnológicos

Linha de Pesquisa 1: Gestão Midiática e Tecnológica

Banca Examinadora:

Presidente/Orientador: Prof. Dr. Denis Porto Renó

Instituição: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP Bauru/SP

Prof.1: Prof. Dr. Vicente Gosciola

Instituição: Universidade Anhembi Morumbi

Prof. 2: Prof. Dr. Marcos Américo

Instituição: Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – UNESP Bauru/SP

Resultado: **APROVADA**

Bauru, 29 de fevereiro de 2016.

Dedico esta pesquisa aos meus pais, que com suas lutas e esforços contínuos possibilitaram que eu avançasse em meus passos acadêmicos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus que me sustentou durante todo este período de pesquisa, concedendo-me forças e sabedoria para superar todos os obstáculos durante a trajetória. A Ele, acima de tudo, toda honra e glória pela concretização deste trabalho.

Agradeço também, imensamente, ao meu orientador, Prof. Dr. Denis Porto Renó que sempre me ofereceu todo apoio e compreensão, mesmo nos momentos mais difíceis ao longo desse caminho, acreditando no potencial desta pesquisa e na superação de todos os desafios. Muito obrigada por todo companheirismo, dedicação, motivação, paciência e amizade.

À minha família e, especialmente, aos meus pais, Ademir Durigan e Marlene Rebech Durigan, por estarem sempre ao meu lado, ajudando-me a vencer cada etapa deste trabalho.

Aos professores Prof. Dr. Angelo Sottovia Aranha e Prof. Dr. Francisco Rolfsen Belda pelas valiosas contribuições no início deste mestrado.

Aos professores Prof. Dr. Marcos Américo e Prof. Dr. Ricardo Luis Nicola pelas observações enriquecedoras durante o Exame de Qualificação.

Aos funcionários da Seção Técnica de Pós-graduação da FAAC-Unesp, em especial, ao Helder Gelonezi, pelo auxílio e suporte, sempre com extrema competência e gentileza.

Aos amigos do mestrado, especialmente, Danilo Bressan, Felipe Lima e Júlia Dantas pelo companheirismo e amizade genuína.

À Hideki Yoshimoto por todo apoio na minha transição da área profissional para o retorno à acadêmica, que resulta nesta pesquisa.

À minha grande amiga Eunice Azevedo por sua amizade e cumplicidade inestimáveis, que me apresentou o documentário que acabou se tornando o objeto de análise desta pesquisa.

Aos grandes amigos, mais do que irmãos, que são minha família em Bauru, que me deram todo suporte emocional e espiritual neste período, especialmente, a Bruna Valle e Rafael Valle, poderosos instrumentos de Deus na minha vida.

A verdadeira compaixão é mais do que atirar uma moeda a um pedinte. É ver que o edifício que produz pedintes precisa de reestruturação.

(Martin Luther King)

DURIGAN, Gisleine. **Vídeo-ativismo em rede: um estudo sobre os protestos brasileiros de 2013 registrados no documentário 20 centavos**. 2016. 102f. Trabalho de Conclusão (Mestrado em Mídia e Tecnologia) - FAAC - UNESP, sob a orientação do Prof. Dr. Denis Porto Renó, Bauru, 2016.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem o propósito de analisar e discutir o papel do vídeo-ativismo e suas conexões em rede, em uma ecologia midiática durante os protestos brasileiros de 2013, tendo como objeto de pesquisa o documentário *20 centavos*, do diretor Tiago Tambelli, produzido de forma colaborativa, a partir da criação de um grupo de pessoas no Facebook. O estudo orienta-se a partir dos conceitos de vídeo-ativismo, jornalismo cidadão, movimentos sociais em rede, documentário, e suas inter-relações no contexto contemporâneo das mídias sociais e tecnologias móveis. A metodologia adotada é a análise fílmica, com o estudo dos elementos constitutivos do documentário. A partir dos resultados obtidos, espera-se contribuir para a compreensão do poder da participação cidadã neste novo contexto midiático da web 2.0.

Palavras-chave: Vídeo-ativismo, documentário, movimentos sociais, comunicação, cidadania.

DURIGAN, Gisleine. **Video activism network: a study on Brazilian protests of 2013 recorded in the documentary 20 cents**. 2016. 102f. Conclusion of work (Master in Media and Technology) FAAC- UNESP, under the guidance of Prof. Dr. Denis Porto Renó, Bauru, 2016.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze and discuss the role of video activism and their network connections, in a media ecology at the Brazilian protests of 2013, and as a research subject the documentary *20 cents*, director Tiago Tambelli produced collaboratively, from the creation of a group of people on Facebook. The study is guided from the video-activist concepts, citizen journalism, social movements networking, documentary, and their interrelationships in the contemporary context of social media and mobile technologies. The methodology used is the film analysis, to the study of the elements of the documentary. From the results obtained, it is expected to contribute to the understanding of the power of citizen participation in this new media context of Web 2.0.

Keywords: Video activism, documentary, social movements, communication, citizenship.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Imagens da TV Câmara ao vivo mostrando os índios invadindo o plenário, com a data exibida no plano (01min29s)	67
Figura 02 - Plano geral mostra a faixa dos manifestantes no início do documentário (02min13s)	69
Figura 03 - Foto em branco e preto de policiais atirando balas de borracha em manifestantes (06min22s).....	70
Figura 04 - Foto em branco e preto de manifestantes tentando entrar no prédio da Prefeitura de São Paulo (21min32s).....	74
Figura 05 - Foto em branco e preto mostra carro de luxo ao lado de ônibus circular (36min51s).....	77
Figura 06 - Imagem de megafone usado por manifestantes, com desenho de Che Guevara, em primeiro plano (38min03s)	78
Figura 07 - Catraca é queimada pelos manifestantes do MPL (46min58s).....	81
Figura 08 - Efeito de luz reflete a sombra dos manifestantes de maneira ampliada (48min49s).....	82

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
METODOLOGIA	15
CAPÍTULO 1 - A PARTICIPAÇÃO CIDADÃ NA SOCIEDADE DIGITAL	17
1.1 Origens.....	17
1.2 Conceitos e definições.....	20
1.3 A participação cidadã nos movimentos sociais em rede.....	22
1.4 A participação cidadã nos protestos brasileiros de junho de 2013.....	24
CAPÍTULO 2 - VÍDEO-ATIVISMO: ASPECTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS	29
2.1 Origens.....	29
2.1.1 Antecedentes históricos: o surgimento do cine militante.....	30
2.1.2 Do cine-militante ao vídeo-ativismo.....	31
2.1.3 O surgimento do vídeo popular no Brasil.....	33
2.2 Vídeo popular e vídeo-ativismo: a transição do analógico ao digital.....	36
2.3 O vídeo-ativismo nos dias atuais: conceitos e definições.....	37
2.4 O vídeo-ativismo em rede.....	38
CAPÍTULO 3 – DISCUSSÕES SOBRE DOCUMENTÁRIO	41
3.1 Os primórdios do documentário.....	41
3.2 A consolidação do documentário como um gênero do cinema.....	43
3.3 O documentário: conceitos e definições.....	47
3.3.1 Os modos de representação do documentário.....	50
3.4 O documentário contemporâneo.....	53
3.4.1 O documentário brasileiro contemporâneo.....	56
CAPÍTULO 4 – O DOCUMENTÁRIO 20 CENTAVOS	61
4.1 Do Facebook para as telas: a produção colaborativa do documentário 20 centavos.....	61
4.2 A narrativa em marcações.....	65
4.2.1 Abertura e Rua Maria Antônia – 13 de junho de 2013... ..	66
4.2.2 Largo da Batata e Viaduto do Chá – 17 e 18 de junho de 2013.....	71

4.2.3 Vale do Anhangabaú e Avenida Paulista – 19 e 20 de junho de 2013.....	75
4.2.4 Capão Redondo – 25 de junho de 2013 e encerramento.....	80
4.3 A montagem como discurso	83
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS.....	89
ANEXO.....	93

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, principalmente na última década, a intensificação do uso das mídias sociais e a popularização de dispositivos móveis, especialmente *smartphones* e *tablets*, transformaram paradigmas no campo da Comunicação. O novo ecossistema midiático, que está sendo reconfigurado, traz em sua essência a mobilidade, a interatividade e a participação ativa dos cidadãos, que antes eram fundamentalmente receptores da informação e agora produzem e compartilham seus conteúdos em uma rede global.

Com isso, surgiram mudanças significativas na vida política, social e econômica de muitos países. Os indivíduos ganharam mais liberdade para se conectar entre si e encontrar meios de lutar por suas reivindicações. Movimentos sociais começaram a eclodir em várias partes do mundo, ampliados pelas tecnologias digitais e a conexão em rede. O registro em tempo real das manifestações populares e o seu compartilhamento em plataformas como o YouTube proporcionaram expressiva visibilidade aos movimentos que, em diversos casos, nasceram tímidos, mas acabaram reunindo multidões nas ruas durante importantes acontecimentos, como a Primavera Árabe (Oriente Médio), o Movimento 22M (Espanha), o *Occupy Wall Street* (EUA), entre outros.

No Brasil, esse cenário não foi diferente. Em junho de 2013, milhares de pessoas foram às ruas em aproximadamente 350 cidades, causando perplexidade nos representantes políticos e um grande impacto em todo o país, além de uma repercussão mundial. Os protestos, que tiveram início devido ao reajuste na tarifa do transporte público em duas das principais capitais do país (São Paulo e Rio de Janeiro), logo cresceram e se disseminaram por todo país, propulsionados pelas conexões em rede e pela divulgação das imagens dos movimentos por meio de vídeos populares, que se espalharam nas redes sociais digitais, com a prática do ¹vídeo-ativismo.

Neste contexto, o documentário *20 centavos* foi produzido a partir da criação de um grupo de amigos no Facebook, que se organizou para realizar o

¹ Vídeo-ativismo é a prática de produção e distribuição de obras audiovisuais por grupos populares, tendo em vista fins políticos ou sociais. No segundo capítulo desta dissertação há uma maior discussão sobre os conceitos e definições do termo.

registro audiovisual dos protestos nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Com uma produção colaborativa e independente, o filme foi finalizado em menos de seis meses, caracterizando-se pela urgência na divulgação do material, para fomentar os debates em um período ainda próximo das manifestações.

Diante deste cenário, o propósito do presente trabalho foi analisar e discutir o papel do vídeo-ativismo na produção do documentário *20 centavos*, especialmente, na construção de sua narrativa. Sob este parâmetro, foram definidos os seguintes objetivos específicos: identificar os aspectos vídeo-ativistas na concepção da obra; analisar o documentário e identificar suas características estéticas e discursivas e, por último, observar os métodos de circulação e distribuição da obra, assim como o financiamento e participação coletiva, para entender a viabilidade de sua existência.

A relevância desta pesquisa justificou-se uma vez que contribuiu para a compreensão do poder da participação cidadã neste novo contexto comunicacional marcado pela democratização do acesso às novas tecnologias e pelo surgimento da colaboração em rede, favorecendo o poder cidadão. Mais do que os meios de comunicação tradicionais ou a própria imprensa, na sociedade contemporânea nós somos os meios (GILLMOR, 2005). Além disso, neste novo cenário, com os dispositivos móveis, o vídeo-ativismo ganhou condições favoráveis para se fortalecer e expandir entre os cidadãos. As imagens que antes só poderiam ser gravadas através de equipamentos pesados e caros, agora podem ser facilmente registradas por meio de compactos *smartphones* disponíveis a preços variados, acessíveis às diversas camadas da população. Os aparelhos, adaptados à convergência tecnológica, que reúnem diferentes funções em um só dispositivo, além de serem equipados com câmeras capazes de gravar vídeos em alta definição, também possuem aplicativos para editá-los e acesso à internet para compartilhá-los nas mídias sociais.

Nesta perspectiva, o documentário *20 centavos* foi uma adequada escolha para objeto de análise, uma vez que foi resultado de um projeto colaborativo de cerca de 30 pessoas, que usaram suas próprias câmeras para registrar as manifestações. Assim, a pesquisa partiu da hipótese inicial de que o vídeo-ativismo esteve presente de maneira central na realização do documentário, desde a pré-produção até a distribuição, passando pela construção da narrativa.

Para empreender o estudo, formou-se, primeiramente, uma sólida base teórica que orientou a sua realização, concentrada nos conceitos de jornalismo cidadão, movimentos sociais em rede, vídeo-ativismo, documentário e suas inter-relações no contexto contemporâneo das mídias sociais e tecnologias móveis. Em seguida, tomou-se como metodologia a análise fílmica, com o estudo dos elementos constitutivos do documentário. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), a partir da análise de um filme é possível estender seu registro perceptivo, examinando-o tecnicamente e tomando conhecimento de pormenores que, muitas vezes, são essenciais nas significações do produto audiovisual. Além da análise fílmica, também foi realizado um levantamento de materiais na imprensa relacionados ao documentário e uma entrevista com o diretor Tiago Tambelli e o produtor Roberto Rocha, que segue transcrita no anexo.

A presente dissertação está organizada em quatro capítulos, além da metodologia que segue posterior a esta introdução. No primeiro capítulo são apresentados os conceitos e a evolução da comunicação cidadã e do jornalismo cidadão dentro das perspectivas da web 2.0 que promove a interatividade na rede global. Na sequência, são discutidos os movimentos sociais em rede em âmbito mundial e a participação cidadã nas manifestações em diversos países. Para encerrar o capítulo, discute-se sobre os protestos brasileiros de 2013 e o papel dos cidadãos nessas mobilizações sociais.

O segundo capítulo traz um panorama histórico e conceitual do vídeo-ativismo, desde suas origens até os dias atuais. Nos antecedentes históricos, é abordado o surgimento do seu precursor, o cine militante, e o aparecimento do vídeo popular no Brasil. Nas questões conceituais, são discutidas as origens do termo, suas definições por diferentes autores e o impacto das transformações causadas pelas tecnologias móveis e digitais.

O terceiro capítulo apresenta uma ampla discussão sobre o gênero documentário, abordando seus aspectos históricos, conceituais e principais características. Realiza-se uma retrospectiva temporal, desde os primórdios de sua origem que se confunde com a origem do próprio cinema, identificando as principais obras do período, até a consolidação do documentário como um gênero do cinema. Posteriormente, são discutidos os conceitos e definições, por diferentes autores, e são elencados os seis diferentes modos de representação do documentário, de acordo com Nichols (2005), seguidos de uma breve descrição de cada modo. O

capítulo encerra-se com um panorama do documentário contemporâneo e, por fim, do documentário contemporâneo brasileiro, com exemplos de produções que ganharam destaque por sua inovação.

O quarto capítulo traz a análise do objeto de estudo: o documentário *20 centavos*, dirigido por Tiago Tambelli. Primeiramente, apresenta-se a forma como o documentário foi produzido, desde a sua concepção inicial, enquanto projeto, até a finalização da obra para veiculação. Também são abordados os meios de sua distribuição pública e os métodos de circulação fora do eixo comercial. Em seguida, inicia-se a análise audiovisual que procura identificar as principais características estéticas e discursivas do documentário, tendo em vista observar a presença de aspectos vídeo-ativistas na construção da narrativa.

Para encerrar a dissertação, as considerações finais apresentam uma exposição sobre os resultados obtidos, que confirmam o poder da participação cidadã no contexto midiático contemporâneo, discutindo as principais contribuições da pesquisa realizada.

METODOLOGIA

Para a presente pesquisa, a metodologia adotada foi a análise fílmica, além da realização de pesquisa bibliográfica que resultou no embasamento teórico do estudo e da coleta de dados por meio de entrevista direta com o diretor e o produtor do documentário *20 centavos*. A partir da exploração bibliográfica sobre os conceitos que norteiam o trabalho, foi possível apreender mais subsídios para o aprofundamento da análise do objeto.

A escolha pelo método da análise fílmica, com o estudo dos elementos constitutivos do documentário, justifica-se uma vez que, conforme Vanoye e Goliot-Lété (1994), a partir da análise de um filme é possível estender seu registro perceptivo, examinando-o tecnicamente e tomando conhecimento de pormenores que, muitas vezes, são essenciais nas significações do produto audiovisual. Dessa forma, a metodologia adequa-se ao objetivo central do trabalho que é analisar e discutir o papel do vídeo-ativismo na produção do documentário *20 centavos*, especialmente, na construção de sua narrativa, pois com a identificação de suas características estéticas e discursivas, é possível observar os pontos vídeo-ativistas presentes na composição audiovisual.

Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p.15), analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, decompô-lo em seus elementos constitutivos: “É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a ‘olho nu’, pois se é tomado pela totalidade.” Dessa forma, o texto fílmico deve ser desconstruído para obter o conjunto de seus elementos distintos. O próximo passo, de acordo com os autores, é estabelecer elos entre esses elementos isolados e compreender como eles se associam para fazer surgir um todo, reconstruindo o filme ou o fragmento, ou seja, interpretando-os.

Para os autores, analisar um filme é mais do que vê-lo e revê-lo, é examiná-lo tecnicamente. É ter uma outra atitude com relação ao objeto-filme, desmontando-o e, com isso, estendendo seu registro perceptivo e revelando significações que poderiam estar encobertas. A análise procede, assim, de um processo de compreensão, de reconstituição de um outro objeto – o filme pronto passado pelo crivo da interpretação.

A análise vem relativizar as imagens “espontaneistas” demais da criação e da recepção cinematográficas. Estamos cercados por um dilúvio de imagens. Seu número é tão grande, estão presentes tão “naturalmente”, são tão fáceis de consumir que nos esquecemos que são o produto de múltiplas manipulações, complexas, às vezes muito elaboradas. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 13)

A estrutura complexa da imagem fílmica também é apontada por Martin (2003), que considera sua própria gênese marcada por uma profunda ambivalência: a imagem resulta da reprodução exata e objetiva da realidade, mas, ao mesmo tempo, é também resultado do sentido preciso desejado pelo realizador. Assim, verifica-se que a imagem coloca-se, simultaneamente, em vários níveis de realidade. “A imagem fílmica proporciona, portanto, uma reprodução do real cujo realismo aparente é, na verdade, dinamizado pela visão artística do diretor”, analisa Martin (2003, p. 25).

Outro aspecto indispensável na realização da análise fílmica, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), é situar o filme em um contexto histórico, dentro do desenvolvimento dos gêneros do cinema. Como o autor afirma, nenhum filme é isolado, pelo contrário, está sempre próximo de um movimento ou se vincula a uma tradição. “Em outras palavras, as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram”, aponta Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 37).

Aumont e Marie (2009) concordam que é imprescindível contextualizar o filme, relacionando-o com a história do cinema. Para os autores, a aproximação da análise de um filme de uma reflexão teórica acerca do seu contexto histórico e social é o que diferencia uma verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto. Assim, a análise prática aproxima-se da parte teórica do cinema e juntos tentam explicar os fenômenos observados nos filmes.

Em conformidade com o exposto, foi desenvolvida uma reflexão teórica que embasa a análise fílmica, como citado anteriormente, abordando não só a história cinematográfica, mas todo contexto dos movimentos sociais e políticos que envolveram a produção do documentário *20 centavos*. Desta forma, a opção metodológica mostrou-se plenamente adequada aos objetivos da presente pesquisa.

CAPÍTULO 1 - A PARTICIPAÇÃO CIDADÃ NA SOCIEDADE DIGITAL

Este primeiro capítulo inicia-se com a discussão sobre a evolução da comunicação cidadã dentro das perspectivas da web 2.0 que promove a interatividade na rede global. Com uma recuperação histórica, são abordadas as origens da participação cidadã, desde a popularização dos blogs até o desenvolvimento do jornalismo cidadão, com a discussão sobre seus conceitos e definições.

Na sequência, é apresentada uma reflexão sobre a participação cidadã nos movimentos sociais em rede em âmbito mundial, com a exposição deste conceito formulado por Castells (2013). Com características peculiares, esses movimentos fazem parte de um padrão comum que emerge no contexto contemporâneo das tecnologias móveis e das mídias sociais.

Para encerrar o capítulo, discute-se sobre as manifestações brasileiras de 2013, identificando os principais atos de protesto e apresentando uma análise teórica sobre seus desdobramentos. Durante as manifestações, muitos vídeos populares foram produzidos, com características vídeo-ativistas, registrando as mobilizações presentes em diversas cidades brasileiras. Assim, o papel dos cidadãos nessas mobilizações sociais também será discutido.

1.1 Origens

O advento da internet como uma rede global de compartilhamento de informações e o surgimento de novas tecnologias disponíveis a cidadãos comuns revolucionaram a produção e divulgação de notícias nas últimas décadas. Segundo Gillmor (2005), a internet é o mais importante meio de difusão desde a invenção da imprensa, constituindo-se, da maneira mais radical, como promotora da transformação, uma vez que possibilita a qualquer indivíduo produzir e compartilhar conteúdos. Com isso, verifica-se em curso a passagem de uma hierarquia vertical dos grandes meios de comunicação, que detinham o monopólio da informação, para um sistema mais democrático no qual todos podem exercer sua participação cívica.

Podemos resumir a questão. Nos últimos 150 anos, dispusemos essencialmente de dois meios de comunicação: de um para muitos (livros, jornais, rádio e televisão) e de um para um (cartas, telégrafo e telefone).

Pela primeira vez, a Internet permite-nos dispor de comunicações de muitos para muitos e de alguns para alguns, o que tem vastas implicações para os antigos receptores e para os produtores de notícias, na medida em que a diferença entre as duas categorias começa a tornar-se difícil de estabelecer. (GILLMOR, 2005, p.42).

Para o autor, as novas tecnologias e uma crescente insatisfação com os meios de comunicação de massa criaram as condições para o aparecimento dessa nova estrutura. Na nova era das comunicações digitais, o público não é mais mero receptor, mas sim, parte integrante do processo de produção e divulgação de notícias. Mesmo pessoas que vivem em países com regimes repressivos passaram a ter voz e lutar por suas causas, como aponta Gillmor (2005, p.146): “Sim, as novas tecnologias permitiram que muitos milhões falassem livremente e fossem ouvidos, em muitos casos pela primeira vez.”

Anterior ao surgimento das mídias sociais como o YouTube, Twitter e Facebook, os blogs são apontados pelo autor como a primeira ferramenta a tornar fácil a publicação na internet, possibilitando a qualquer usuário veicular notícias. Como um meio flexível e interativo, os blogs permitem a comunicação de muitos para muitos e de alguns para alguns, significando um importante avanço para o chamado jornalismo participativo ou cidadão, como também indica Espiritusanto (2011).

A popularização dos blogs, segundo Espiritusanto (2011), propiciou o fortalecimento da participação cidadã na geração de conteúdos noticiosos, formando, juntamente com as redes colaborativas, um dos primeiros pilares do jornalismo cidadão. De acordo com o autor, as origens desta forma jornalística remontam a, aproximadamente, 1999, quando a articulação para o *Indymedia*² (*The Independent Media Center*), também conhecido como *IMC*, começou a dar seus primeiros passos. Como um prenúncio do que seria no futuro os meios cidadãos, o *Indymedia* estabeleceu uma rede global de jornalistas com o objetivo de informar sobre temas de conteúdo político ou social, de diferentes países, em todo o mundo.

Esta rede global inaugurou uma particularidade de especial importância, uma vez que decidiu contar com a participação cidadã. Espiritusanto (2011) aponta que, pela primeira vez, estava formado um modelo de publicação de conteúdo realmente democrático e aberto, resultado da colaboração dos ativistas tradicionais

² Site do *Indymedia* global disponível em: < <https://www.indymedia.org/or/index.shtml> > . Acesso em 11 jul. 2015.

e das novas ferramentas que estes ativistas usaram para possibilitar que suas mensagens chegassem a uma audiência global.

A rede *Indymedia* colocou em prática seu primeiro projeto no final de novembro de 1999, com o propósito de informar sobre os protestos contra a reunião da OMC (Organização Mundial do Comércio) realizada em Seattle, Washington (EUA), e atuar como um meio de comunicação alternativo, divulgando os acontecimentos. Depois da iniciativa em Seattle, a rede se expandiu rapidamente. Em 2002, havia 89 sites do *Indymedia* cobrindo 31 países, inclusive territórios palestinos, já em 2006 eram 150 páginas na internet que integravam a rede, sendo administradas pelos coletivos locais de cada país. De acordo com Espiritusanto (2011, p. 04, tradução nossa), a rede global trouxe elementos fundamentais ao jornalismo cidadão:

Indymedia reforça dois conceitos chaves no nascimento do jornalismo cidadão, a saber: a ideia de incluir a colaboração da cidadania, e a de informar sobre temas que os meios tradicionais ignoram. A estes dois elementos se incorpora o uso da tecnologia e das ferramentas que permitem a qualquer pessoa participar e gerar conteúdo de maneira simples.

O surgimento dos sistemas em rede também é apontado por Nicola (2004), como um fator essencial para a emergência de comunidades em escala global, com o rompimento das barreiras socioculturais e hierárquicas, preconizado pela natureza transdisciplinar da rede. Para o autor, essas transformações exerceram uma influência decisiva na formação de uma nova cultura digital, trazendo novos papéis nas relações sociais no ambiente online.

Na medida em que os primeiros boletins eletrônicos inauguraram a possibilidade de tornar qualquer cidadão repórter, designer e editor de seu texto digital e disponibilizá-lo em rede, o ambiente virtual era modificado pela democracia participativa da sociedade digital. “Os resultados dessa mudança foram alicerçados em grande parte pelas comunidades virtuais, que contribuíram em muito para o surgimento desse cidadão cibernético.” (NICOLA, 2004, p. 97).

Para Angeluci (2014), o ambiente online em redes favorece a lógica participativa, com a interatividade e o compartilhamento entre os indivíduos, em diversos níveis. Dessa forma, facilita-se o engajamento, tendo as figuras de produtor e receptor de conteúdos, indivíduo e coletivo fundindo-se em uma

complementariedade. O autor considera, assim, o digital como *locus* da cultura participativa, na qual as práticas colaborativas são potencializadas em um espaço de representação do coletivo.

Nesse meio de trocas e conexões, o papel do cidadão é definido nas relações com os outros e se reflete no mundo online, segundo Nicola (2007). Reunidos em comunidades, os participantes do ambiente digital constroem um novo espaço que se aproxima dos modos e valores da vida real.

1.2 Conceitos e definições

Conforme explica Espiritusanto (2011, p.11, tradução nossa), a participação cidadã na produção e compartilhamento de notícias tem recebido diferentes denominações ao longo do tempo:

A participação dos cidadãos no âmbito informativo e, sobretudo, no jornalístico tem recebido diferentes nomes dependendo do momento e dos autores que têm tratado de definir o fenômeno: jornalismo público, jornalismo democrático, de guerrilha, jornalismo de rua, voluntário ou jornalismo 3.0. Nestes últimos anos, a nomenclatura que melhor define este fenômeno é jornalismo cidadão ou participativo, a mais difundida, a que profissionais e não profissionais entendem, e que tem sido exposta e argumentada por professores como Dan Gillmor, que muitos consideram o pai do jornalismo cidadão, além de Jay Rosen, ou Howard Rheingold, entre outros.

Para o autor, a colaboração e o diálogo são dois pontos estruturais do jornalismo cidadão, que sempre teve e deverá ter como propósito encontrar ambientes comuns para facilitar o exercício da cidadania e ampliar o valor da democracia, com um firme compromisso em favor da liberdade de expressão. Renó e Ruiz (2014) também consideram que desde a sua essência, o jornalismo cidadão tem como papel o desenvolvimento da sociedade, fundamentado na participação dos atores sociais nos processos de decisão e reconstrução das informações.

Os autores argumentam que embora o jornalismo seja uma atividade que tenha como função social a construção da cidadania, as presenças de forças como os oligopólios, os interesses políticos e econômicos, que muitas vezes se deixam entrever pelas entrelinhas das notícias, acabam impedindo o exercício do papel cidadão no jornalismo. Diante disso, verifica-se a importância do jornalismo cidadão,

praticado pelos novos atores sociais que adotam recursos tecnológicos presentes na web 2.0 para desenvolver seus espaços comunicativos – blogs, canais no YouTube, Twitter, Facebook - sem depender de oligopólios midiáticos ou de suas linguagens e estruturas.

Segundo Renó e Ruiz (2014), para se comunicar nestes novos ambientes digitais, com livre produção e circulação de informações, os cidadãos desenvolveram linguagens próprias e participativas, como a narrativa transmídia.

A narrativa transmídia é uma forma comunicativa contemporânea que atua a partir de pilares fundamentais; entre eles, a participação, a interatividade, a circulação por redes sociais e blogosfera, e a mobilidade. Tudo isso podemos ver na realidade do jornalismo cidadão atual, no qual a emissão de informações pela internet a partir de telefones celulares, como na primavera árabe, entre outros incidentes de âmbito mundial que presenciamos durante os últimos anos, deixa claro a apropriação das tecnologias móveis por parte da sociedade. (RENÓ e RUIZ, 2014, p. 54, tradução nossa)

No aspecto histórico, o termo transmídia surge pela primeira vez, de acordo com Renó e Flores (2012), proposto por Stuart Saunders Smith, em 1975, a partir da terminologia *trans-media music*, que representava uma mistura de melodias distintas em uma única obra. Depois, o termo foi trazido para o campo da comunicação por Marsha Kinder (1991), fazendo uma alusão à intertextualidade transmídia, como um diálogo entre diferentes textos em um único espaço narrativo, sem uma ordem hierárquica. Já Henry Jenkins (2009) traz o conceito de *transmedia storytelling*, também conhecido como narrativa transmídia, que designa uma história contada através de múltiplos suportes midiáticos, com cada um destes contribuindo de forma distinta e significativa para o todo.

No contexto atual, no entanto, como apontam Renó e Flores (2012), a narrativa transmídia se caracteriza por outros pontos fundamentais além dos citados em sua breve trajetória histórica, como a produção de conteúdos por dispositivos móveis e sua circulação pelas mídias sociais; a interação dos cidadãos com as informações e a possibilidade de reconstrução dos conteúdos produzidos. Assim, a mensagem transmídia sempre carrega em si o potencial de contínua transformação, a partir da participação coletiva.

Por outro lado, o uso de linguagens próprias como a narrativa transmídia, não seguindo os critérios nem as linguagens definidas como ideais para o exercício

da profissão jornalística, conforme lembra Renó e Ruiz (2014), é um argumento apresentado pelos teóricos contra o conceito de jornalismo cidadão. Para os autores, entretanto, o fato de não usar uma linguagem padronizada ou marcada por algum interesse determinado é justamente o diferencial do jornalismo cidadão que é um processo construído pelos cidadãos e para os cidadãos, sem normas nem linguagens pré-definidos. “Isso faz parte da liberdade de expressão, e das possibilidades das comunidades para se autorregistrar, autodefinir-se, e olhar para si mesma.” (RENÓ e RUIZ, 2014, p. 65, tradução nossa).

1.3 A participação cidadã nos movimentos sociais em rede

As mudanças em curso com a popularização das tecnologias digitais, dos dispositivos móveis e das mídias sociais conectadas em uma rede global por meio da internet favoreceram o compartilhamento de informações entre os cidadãos e as mobilizações sociais que ocorreram em diversas partes do mundo, como Oriente Médio (Primavera Árabe), Espanha (Movimento 22M), Estados Unidos (*Occupy Wall Street*), entre outros.

Nesses movimentos, a participação cidadã foi a força motriz, articulada pelas conexões em redes online e off-line, como aponta Castells (2013). Diante dessas manifestações contemporâneas, o autor observa que a despeito das diferenças entre os contextos em que esses movimentos surgiram em cada parte do mundo, há certas características que se constituem como um padrão comum: o modelo dos movimentos sociais na era da internet.

Segundo o autor, a primeira característica apontada é que esses movimentos são conectados em rede de forma multimodal, com redes sociais online e off-line de múltiplas formas. As redes se formam dentro do movimento e se interligam a movimentos de todo o mundo, constituindo-se em rede de redes. Uma outra peculiaridade refere-se a uma nova forma espacial que estes movimentos ocupam: o espaço da autonomia.

Embora esses movimentos geralmente se iniciem nas redes sociais da internet, eles se tornam um movimento ao ocupar o espaço urbano, seja por ocupação permanente de praças públicas seja pela persistência das manifestações de rua. O espaço do movimento é sempre feito de uma interação do espaço dos fluxos na internet e nas redes de comunicação sem fio com o espaço dos lugares ocupados e dos prédios simbólicos

visados em seus atos de protesto. Esse híbrido de cibernética e espaço urbano constitui um terceiro espaço, a que dou o nome de espaço da autonomia, porque só se pode garantir autonomia pela capacidade de se organizar no espaço livre das redes de comunicação; mas, ao mesmo tempo, ela pode ser exercida como força transformadora, desafiando a ordem institucional disciplinar, ao reclamar o espaço da cidade para seus cidadãos. (CASTELLS, 2013, p. 129).

Além disso, o autor também aponta como características comuns para esses movimentos: são simultaneamente locais e globais (começam em contextos específicos, mas se interligam de forma global pelas redes da internet); são virais, seguindo a lógica das redes sociais digitais; não possuem lideranças (não pela falta de líderes em potencial, mas pela desconfiança da maioria dos participantes do movimento em relação a qualquer forma de delegação de poder); são permeados pela cooperação e pelo companheirismo (uma questão fundamental, segundo o autor, pois é a partir disso que as pessoas podem se unir, superar o medo e descobrir a esperança); são profundamente autorreflexivos (questionam-se permanentemente como movimento, o que se manifesta no processo de deliberação das assembleias, mas também em múltiplos fóruns da internet, blogs e grupos de discussão nas redes sociais digitais) e, por fim, raramente são programáticos (possuem múltiplas demandas e motivações, exceto quando se concentram claramente num único ponto: abaixo o regime ditatorial).

Para o autor, o fato desses movimentos possuírem uma ampla diversidade de demandas significa tanto a sua força (um grande poder de atração) quanto sua fraqueza (os objetivos ficam indefinidos). Dessa forma, não podem ser canalizados para uma ação política ou cooptados por partidos. “Mas são muito políticos num sentido fundamental. Particularmente, quando propõem e praticam a democracia deliberativa direta, baseada na democracia em rede”, aponta Castells (2013, p. 133).

De acordo com o autor, esses são movimentos sociais voltados para a mudança dos valores da sociedade, mais do que algum conteúdo programático específico. Castells (2013) explica que ao longo da história, os movimentos sociais são produtores de novos valores e objetivos em torno dos quais as instituições da sociedade se transformaram a fim de representar esses valores, criando novas normas para organizar a vida social. Assim, os movimentos sociais exercem o contrapoder construindo-se, em primeiro lugar, mediante um processo de comunicação autônoma, livre do controle dos que detêm o poder institucional.

Como os meios de comunicação de massa são amplamente controlados por governos e empresas de mídia, na sociedade em rede a autonomia de comunicação é basicamente construída nas redes da internet e nas plataformas de comunicação sem fio. Segundo o autor, a internet, que é uma plataforma privilegiada para a construção social da autonomia, desempenha um papel fundamental nos movimentos sociais em rede:

As redes sociais digitais baseadas na internet e nas plataformas sem fio são ferramentas decisivas para mobilizar, organizar, deliberar, coordenar e decidir. Mas o papel da internet ultrapassa a instrumentalidade: ela cria as condições para uma forma de prática comum que permite a um movimento sem liderança sobreviver, deliberar, coordenar e expandir-se. Ela protege o movimento da repressão de seus espaços físicos liberados, mantendo a comunicação entre as pessoas do movimento e com a sociedade em geral na longa marcha da mudança social exigida para superar a dominação institucionalizada. Além disso, há uma conexão fundamental, mais profunda, entre a internet e os movimentos sociais em rede: eles comungam de uma cultura específica, a cultura da autonomia, a matriz cultural básica das sociedades contemporâneas. (CASTELLS, 2013, p.174).

O autor ainda aponta que os movimentos sociais em rede, assim como os demais movimentos da história, trazem a marca de sua sociedade. Dessa forma, os movimentos atuais refletem os valores, objetivos e estilo organizacional referentes à cultura da autonomia que caracteriza as novas gerações deste século, com indivíduos que convivem confortavelmente com as tecnologias digitais no mundo híbrido da realidade virtual.

1.4 A participação cidadã nos protestos brasileiros de junho de 2013

Assim como os movimentos sociais em rede eclodiram em muitas partes do mundo, no Brasil não foi diferente. O mês de junho de 2013 ficou marcado no país por uma série de protestos que tomou as ruas de diversas cidades. Inicialmente formadas como um ato de repúdio contra o aumento na tarifa do transporte público em São Paulo e Rio de Janeiro, as mobilizações cresceram e ganharam força, alcançando repercussão internacional.

Após o anúncio do reajuste nas passagens de ônibus, trem e metrô na cidade de São Paulo, de R\$ 3,00 para R\$3,20, o Movimento Passe Livre (MPL) passou a convocar, pelas redes sociais, manifestações contra o aumento, o que culminou em um primeiro protesto, no dia 06 de junho, nas principais ruas e

avenidas da cidade de São Paulo. No dia seguinte, 07, houve novas mobilizações, com maior número de pessoas nas ruas da capital paulista, assim como no dia 11 de junho, no terceiro dia de protesto. Neste primeiro momento, a repercussão das manifestações acontecia principalmente por meio das mídias sociais.

No entanto, a partir do dia 13 de junho, os protestos passaram a se espalhar mais rapidamente por outras cidades e a intensa repressão policial contra os protestos realizados na cidade de São Paulo nessa data, ferindo inclusive jornalistas, causou grande repercussão na imprensa nacional e internacional. Em 17 de junho, o quinto protesto na capital paulista reuniu milhares de pessoas que, agora, ampliaram a lista de reivindicações além da questão do aumento da tarifa do transporte público. Os manifestantes protestavam contra a corrupção, os gastos públicos com a Copa do Mundo, as condições na saúde e na educação, a violência policial, entre outras bandeiras. Foram registrados protestos também no Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, Porto Alegre, Vitória, Curitiba, Salvador, Maceió, Fortaleza, Belém, entre outras cidades.

A sexta manifestação em São Paulo, no dia 18, foi considerada uma das mais violentas desde o início dos protestos. Cerca de 50.000 pessoas reuniram-se na Praça da Sé, ponto central da capital paulista e partiram em direção à sede da Prefeitura. Uma parte do protesto seguiu pacífico, porém vândalos quebraram janelas e vidraças da Prefeitura, além de saquear lojas e depredar ônibus e prédios públicos. Um carro da TV Record e uma guarita da Polícia Militar também foram queimados.

Após os seis protestos na capital paulista e manifestações espalhadas em todo país, no dia 19, o governador do estado de São Paulo e o prefeito desta capital, em pronunciamento conjunto, anunciaram a revogação do aumento das passagens do transporte público, que estava em vigor desde o dia 02 de junho. O valor que havia passado para R\$ 3,20, voltava a R\$3,00. No entanto, ambos enfatizaram que a redução causaria impacto nos investimentos. Além de São Paulo, diversas cidades também conseguiram a reversão do aumento nos valores do transporte público.

O dia seguinte ao pronunciamento, 20 de junho, é marcado como o dia de maior mobilização, com mais de um milhão de pessoas em ruas de todo o país. Os protestos ocorreram em mais de 350 cidades, incluindo 22 capitais brasileiras. Mesmo com a redução na tarifa do transporte público, motivo inicial das mobilizações, centenas de milhares de pessoas saíram às ruas pelas mais diversas

causas, principalmente pelo fim da corrupção e para demonstrarem uma insatisfação generalizada contra os governantes.

Segundo o Movimento Passe Livre, o objetivo das manifestações do dia 20 era também a comemoração da vitória dos manifestantes pela revogação do aumento nas tarifas. No entanto, o protesto também ficou marcado por diversos conflitos entre manifestantes que afirmavam ser “apartidários” e militantes de partidos políticos. Muitas bandeiras de partidos foram tomadas e queimadas. No dia seguinte, militantes da MPL anunciaram a saída dos protestos.

O Movimento Passe Livre (MPL), de acordo com o seu site oficial, é um movimento social autônomo, apartidário, horizontal e independente, que luta por um transporte público gratuito para o conjunto da população e fora da iniciativa privada. Criado oficialmente em 2005, no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre (RS), o MPL está presente em diversas cidades brasileiras e luta pela democratização efetiva do acesso ao espaço urbano.

Como aponta Gonçalves, Renó e Miguel (2013), o Brasil presenciou, em junho de 2013, protestos urbanos até então inéditos, pela forma como foram organizados: por meio das redes digitais, sem líderes definidos, produzindo uma narrativa transmidiática com repercussão mundial. Milhões de pessoas pautavam os protestos no Brasil pela internet, gerando intenso debate político e acadêmico nas redes.

Segundo os autores, neste novo cenário os processos participativos se afluíram, os cidadãos passaram a produzir seus conteúdos a partir de seus próprios dispositivos e a publicá-los em seus espaços midiáticos conectados em rede. Dessa forma, a circulação de informação tornou-se independente dos tradicionais meios de comunicação e a interatividade social foi favorecida. A partir dessa nova conjuntura comunicacional, as mobilizações no Brasil cresceram, fortaleceram-se e se espalharam por todo país.

De acordo com Peruzzo (2013), apesar dos protestos populares brasileiros terem sido imprevistos tanto para as autoridades, como até para os cidadãos do país, considerando a dimensão que atingiram, esses movimentos eram, por outro lado, já esperados, tendo em vista que manifestações parecidas já haviam ocorrido em muitas partes do mundo.

Manifestações que coloriram vários países, do mundo árabe à Europa e aos Estados Unidos, demoraram em eclodir no Brasil mas, finalmente, chegaram com o outono de 2013 para mudar as cores da política por meio de uma espécie de democracia direta: nós por nós mesmos. É a população que vai às grandes avenidas em passeatas, sem líderes ou organizações que pudessem assumir o protagonismo. O conformismo parecia ser mais profundo do que se imaginava possível, dado o histórico de um País que desde antes do fim da ditadura militar mobiliza-se e se organiza nas entranhas das *bocas e vielas*, na cidade e no campo, e soube até o provocar o *impeachment* de um presidente da República. Contudo, tais manifestações não foram convocadas nem lideradas pelas forças tradicionais de representação política, como sindicatos e partidos políticos. (PERUZZO, 2013, p. 77).

Para a autora, essas grandes manifestações públicas ocorridas em junho, no Brasil, mostram-se políticas, no sentido amplo, pois se expressam em forma de protestos e reivindicações por mudanças em áreas nevrálgicas da vida nacional e por políticas públicas de interesse social. Além disso, apesar desses novos movimentos representarem também lutas antigas dos movimentos sociais populares, há que se perceber as características novas que se apresentam, como: unidade na diversidade (mescla de segmentos de classe e de tendências político-ideológicas); novas formas de conexão - uso da internet, celulares, mídias e redes sociais virtuais como designa Peruzzo (2013); a multiplicidade de motivações e reivindicações expressas em cartazes, faixas e nas falas dos indivíduos; o questionamento ao governo e à grande mídia, e a emergência de um meio de comunicação no qual as informações eram produzidas em tempo real e compartilhadas pelos próprios manifestantes através das redes sociais virtuais.

Muitas das características apontadas por Peruzzo (2013) também fazem parte dos elementos que Castells (2013) elencou como integrantes do modelo dos movimentos sociais na era da internet. Para o autor, os protestos brasileiros também fazem parte deste padrão emergente.

Scherer-Warren (2014) também concorda que apesar do Brasil ter um histórico de manifestações sociais, os protestos que ocorreram em 2013 apresentam características peculiares. Entre elas, uma das principais está na convocatória pelas redes sociais virtuais, trazendo o povo para as ruas praticamente em tempo real, ampliando de forma significativa o número de manifestantes e os locais de protestos. No entanto, para a autora, se por um lado esta forma de convocação aumentou consideravelmente a mobilização popular, causando visibilidade na mídia e o

respectivo impacto político, por outro, também produziu uma diversidade de demandas, muitas vezes conflitivas e antagônicas entre si.

Dessa forma, segundo a autora, a ambiguidade presente nas manifestações resulta também em mais de uma forma de identificação na política dos sujeitos-atores que compareceram às ruas em 2013: por um lado, os identificados com movimentos sociais e/ou partidos políticos e, por outro, os participantes individuais, convocados, sobretudo, pelas mídias digitais. No entanto, acima dos antagonismos levantados, a autora destaca que se tratou de um exercício de cidadania, principalmente para aqueles cidadãos, que mesmo não engajados previamente em um movimento social, juntaram-se aos protestos, buscando aprofundar seus conhecimentos de políticas públicas e das principais pautas políticas e sociais. “Contribuíram também para a construção de uma memória histórica das lutas sociais por direitos”, destaca Scherer-Warren (2014, p. 423).

CAPÍTULO 2 - O VÍDEO-ATIVISMO: ASPECTOS HISTÓRICOS E CONCEITUAIS

Este capítulo inicia-se com uma retrospectiva histórica do vídeo-ativismo, desde o surgimento do seu precursor, o cine militante, nos anos 60, até os dias atuais, passando pelo surgimento do vídeo popular no Brasil e a sua transição do analógico ao digital.

Nas discussões conceituais, são apresentadas as origens do termo, suas definições por diferentes autores e as características comuns às obras vídeo-ativistas. Por fim, é abordado o vídeo-ativismo inserido no contexto contemporâneo, com o advento das tecnologias digitais e das mídias sociais conectadas em uma rede global, que mudou os paradigmas das práticas vídeo-ativistas desenvolvidas até então.

2.1 Origens

Impulsionado pelas novas tecnologias móveis e digitais e pelas mídias sociais, o vídeo-ativismo teve um papel fundamental na mobilização dos cidadãos em importantes movimentos sociais ocorridos nos últimos anos, como no Brasil, em junho de 2013. No entanto, esta prática audiovisual está presente desde o início da história do cinema, como aponta Mateos e Rajas (2014).

Segundo os autores, o vídeo-ativismo sempre esteve muito vinculado às condições e meios de produção cinematográficos gerando, ao longo do tempo, diferentes poéticas de representação audiovisual. Desde o surgimento dos formatos fílmicos de 16 mm (1923), passando pelo aparecimento da televisão, até os dias atuais, com a convergência da internet, é possível perceber a presença de práticas comunicativas vídeo-ativistas.

Dessa forma, para a melhor compreensão das origens do vídeo-ativismo torna-se necessário fazer uma breve retrospectiva histórica, abordando os principais pontos relacionados ao seu surgimento, como a emergência do cine militante, a transição desta produção para o nascimento do vídeo-ativismo e o desenvolvimento do vídeo popular no Brasil, com o advento do vídeo VHS.

2.1.1 Antecedentes históricos: o surgimento do cine militante

Para Zarzuelo (2012), desde o princípio da existência da produção cinematográfica há duas características constantes que estão presentes: o tratamento explícito ou implícito do político e o desejo de intervir na realidade social. No entanto, são nos anos 60 que o cine militante, precursor do vídeo-ativismo, desenvolve-se e ganha força em âmbito mundial, produzido por novos atores políticos que consideravam o cinema como um meio para informar e questionar os modelos sociais e culturais hegemônicos.

Em uma época marcada por grandes mobilizações sociais, a autora destaca alguns fatores que possibilitaram o desenvolvimento do cine militante. Primeiramente, estão os fatores histórico-políticos, com as primeiras lutas raciais nos Estados Unidos, a Guerra do Vietnã, a Revolução Cubana, entre outros. Em seguida, está o surgimento da televisão e dos novos cinemas nacionais que lutam contra a hegemonia ideológica das produções cinematográficas dos grandes estúdios e geram uma crise no modelo de representação e produção de Hollywood. Até então, os custos de produção para obras cinematográficas eram tão altos que somente os grandes estúdios poderiam sustentar. No entanto, o desenvolvimento de uma série de mudanças tecnológicas influenciou diretamente a redução dos custos e abriu uma porta para o surgimento de iniciativas cinematográficas independentes.

Além disso, outros fatores apontados são a emergência de novas correntes de pensamento que causaram uma revolução teórica, como o estruturalismo, o marxismo e a psicanálise - três elementos centrais para a teoria cinematográfica, segundo a autora. Essa mudança foi acompanhada pela criação de novos espaços formativos, distintos do ensino tradicional, como as escolas de cinema, que ofereciam uma oportunidade aos cineastas de aprender a fazer suas obras sem contar com o sistema de produção comercial, apostando na experimentação em todos os níveis.

Segundo Zarzuelo (2012), todos esses fatores propiciaram o desenvolvimento de produções cinematográficas situadas à margem da produção comercial, que seriam divididas em duas grandes linhas: a primeira, fundamentalmente estética, conhecida como cine independente, experimental ou de vanguarda, que aproveita todas essas inovações para transformar e enriquecer a linguagem cinematográfica; e a segunda, centrada na realização de filmes que

utilizariam o cinema como uma ferramenta a mais na luta de classes, dando origem ao cine militante.

Neste contexto, a autora aponta que o cine militante apresenta uma clara postura contra-hegemônica, posicionando-se contrário ao sistema de produção cinematográfico comercial e considerando o cinema um instrumento que pode contribuir para a transformação social. Desta forma, as obras sofrem alterações em sua área temática e estética. No aspecto temático, os cineastas começam a trazer para as telas questões relacionadas a problemas que afetam aos setores populares, invisíveis em quase todo cinema comercial até então. As obras deixam de abordar conteúdos “belos”, que ajudavam a distrair os espectadores, para retratar problemas reais, com o objetivo de provocar a reflexão. Já a forma de produção também se modifica, uma vez que muitas obras são produzidas de forma coletiva, sem a figura de um diretor, com as decisões sendo tomadas de forma conjunta, como um compromisso político. Como estão à margem da produção comercial, esses cineastas precisam trabalhar com custos muito menores, adotando, muitas vezes, um sistema baseado em redes de solidariedade, por meio da troca de materiais entre grupos de afinidade política e outros grupos audiovisuais.

Também há diferenças na forma de exibição, pois as obras do cine militante não são projetadas em salas comerciais, mas em locais que se transformavam em salas de exibição alternativas, como escolas, sindicatos, centros sociais, entre outros. No final da exibição, geralmente havia debates, nos quais o espectador era convidado a participar ativamente, com o intuito de despertar sua consciência crítica. “Não devemos duvidar que o objetivo destes grupos audiovisuais é acima de tudo político, muito mais que cinematográfico [...]”, considera Zarzuelo (2012, p. 1095).

2.1.2 Do cine-militante ao vídeo-ativismo

Neste percurso histórico, um fator é decisivo para o surgimento do vídeo-ativismo, segundo Zarzuelo (2012): o aparecimento em cena do formato videográfico. No entanto, assim como ocorreu com o cine militante, quando diferentes fatores contribuíram para o seu nascimento, no caso do vídeo-ativismo a

autora também aponta a influência de um conjunto de elementos que favoreceram essa nova abordagem audiovisual.

De forma semelhante a que havia ocorrido anteriormente, mas agora em outro contexto histórico-político marcado por uma crise econômica e social que atinge principalmente as classes mais populares, durante os anos noventa houve uma proliferação de escolas de cinema, além de faculdades de comunicação, que se transformaram em locais de reflexão acerca do papel do cinema e do vídeo na sociedade. Entretanto, como a maioria dessas escolas não podia oferecer a seus alunos a possibilidade de filmar uma película cinematográfica devido aos altos custos para produzir neste formato, o vídeo acabou se transformando no formato mais utilizado.

Como aponta Zarzuelo (2012), estes cineastas começaram a se organizar e formar grupos audiovisuais, fora do sistema comercial, produzindo obras que tinham como eixo temático a intervenção política e a transformação social, e tendo como protagonistas os setores sociais mais marginalizados e as organizações políticas e sociais. Da mesma forma como ocorreu com a produção do cine militante, os grupos do recém-nascido vídeo-ativismo trabalhavam de forma coletiva, baseado na horizontalidade.

Segundo Bustos (2006), muitos destes novos vídeo-ativistas eram profissionais egressos das escolas de cinema, em alguns momentos sendo cineastas que faziam vídeo e, em outras ocasiões, reconhecendo-se como produtores de vídeo que faziam cinema. “Ou seja, em todos os casos se autorreferenciam como herdeiros da tradição de cine militante.” (BUSTOS, 2006, p. 33, tradução nossa). Neste sentido, suas produções audiovisuais articulavam as linguagens e as dimensões estético-políticas de ambos formatos, retomando e ressignificando as experiências do cine militante dos anos sessenta e setenta.

Para a autora, enquanto o cine militante era considerado subversivo e estava fora da lei, o vídeo-ativismo que surge continua subvertendo a ordem estabelecida e, agora, está fora da lei de mercado. Se determinado pela conjuntura política de repressão, luta armada, ditadura, as projeções do cine militante eram dirigidas a ativistas sindicais, estudantes, militantes e trabalhadores em uma espécie de reunião de célula ampliada, um filme-ato; no contexto da institucionalização democrática, a exibição dos vídeos também acontece em um circuito alternativo de circulação: universidades, escolas de cinema, associações de bairro, organizações

políticas, estudantis e sindicais, assim como em outros espaços de discussão de modalidade ativista.

Geralmente, quando esses vídeos são exibidos fora de seus países de origem, são apresentados em festivais internacionais, cineclubes e eventos ligados à contracultura, vinculados, em sua maioria, ao movimento antiglobalização. Dessa forma, enquanto o cine militante restringia sua exibição devido à censura e à repressão direta, o vídeo-ativismo encontra-se à margem do sistema pela conjuntura econômica e social, como aponta Bustos (2006, p. 161, tradução nossa): “Assim, o que antes era clandestinidade política, hoje é marginalidade econômica.”

2.1.3 O surgimento do vídeo popular no Brasil

O uso da imagem pelos grupos populares em produções com fins políticos ou sociais, ocorrido de maneira intensa a partir do surgimento do vídeo VHS, passou a ser conhecido como vídeo-ativismo, o que será melhor discutido no tópico sobre conceitos e definições. No entanto, no início era denominado como vídeo popular, como aponta Santoro (1989), em uma tentativa de conceituar o conjunto das produções e dos modos de atuação dos grupos de vídeo junto aos movimentos populares. Para o autor, é uma definição abrangente que tem como referência primordial a prática do uso do vídeo pelos movimentos populares, o volume dessa produção, o seu teor e a exibição de programas comprometidos com a realidade social.

A partir do início da década de 80, com o relativo abrandamento das restrições políticas, há uma intensificação de produções voltadas para a comunicação popular, além de discussões e amplos debates sobre a democratização dos meios de comunicação. Paralelo a isso, segundo o autor, as contínuas transformações sociais pelas quais o país vinha passando em função de uma profunda crise econômica e de uma dívida externa crescente geraram movimentos populares reivindicatórios e de oposição ao governo, que eram quase completamente ignorados pelos meios de comunicação de massa, que serviam aos interesses econômicos e políticos dos grupos que os controlavam.

Neste contexto, o vídeo popular surge como um promissor espaço de comunicação para dar voz às classes menos favorecidas e divulgar as ideias e ações dos grupos sociais.

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

Um outro importante fator que impulsionou os vídeos populares, segundo o autor, foi o apoio de entidades financiadoras do exterior, especialmente ligadas à Igreja Católica, que passaram a colaborar com entidades ligadas à educação e comunicação popular no Brasil, com objetivos de evangelização. Além disso, um outro ponto destacado é a produção, desde 1982, de aparelhos de videocassete nacionais, que aumentou a possibilidade de ver uma programação alternativa à oferecida na televisão, seja por empréstimos ou alugada em locadoras de vídeo. “A isso soma-se a grande facilidade encontrada por todos em comprar seus equipamentos no contrabando, a preços muito mais convenientes do que os do mercado”, acrescenta Santoro (1989, p.63).

Diante dessa conjuntura, em meados de 1984 já eram muitos os programas de vídeo que tratavam de temas de interesse social, produzidos em sua grande parte por grupos ligados aos movimentos populares, como observa o autor. Assim, nesse ano, foi organizada a “I Mostra Brasileira de Vídeo Militante”, promovida pelo jornal Folha de S. Paulo, pela Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – e pela UCBC – União Cristã Brasileira de Comunicação Social. No entanto, a mostra não se realizou, pois foi suspensa pela Polícia Federal sob a alegação de que os programas não possuíam certificado de censura, o que gerou protestos em diversos setores da sociedade.

Contudo, apesar da proibição, o cancelamento devido à censura gerou fatos positivos para os grupos de vídeo popular, segundo Santoro (1989), uma vez que evidenciou a necessidade de encontros de trabalho entre os próprios realizadores e a urgência de se pensar em algum tipo de entidade que pudesse levar adiante, de forma sistemática, a discussão sobre essa forma de produção audiovisual. Com isso, surgiu o boletim impresso “Vídeo Popular”, como um espaço para circulação de informações entre os grupos populares de vídeo, não apenas

referentes às produções que estavam sendo realizadas, mas também com a veiculação de notícias, dados técnicos, divulgação de programas e discussão de ideias e projetos.

Ainda em 1984, foi realizado em São Bernardo do Campo, no Instituto Metodista de Ensino Superior, o “I Encontro Nacional de Grupos Produtores de Vídeo no Movimento Popular”. O evento, organizado por um coletivo de produtores de vídeo, reuniu representantes de 40 grupos e entidades de todo o país que puderam apresentar seus trabalhos, participar de cursos e oficinas de aperfeiçoamento no campo artístico e operacional, além de debates e discussões sobre a comunicação popular. As conclusões, como observa Santoro (1989) apontaram no sentido de fortalecer a organização e a união para trabalhos comuns dos grupos, e a mais importante foi a proposta de criação de uma associação de pessoas que trabalhassem com vídeo popular, com o objetivo de dar sequência à ação de organização, de representação política dos grupos, de busca de financiamento, de facilitar o contato entre os grupos para co-produção e a realização de mostras, cursos e seminários. Durante o I Encontro foi elaborado um pré-estatuto da futura entidade e escolhida uma comissão para viabilizá-la. Em novembro de 1984, foi fundada a Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular – ABVMP – reunindo dezenas de grupos de vídeo popular de todo o Brasil.

A partir da criação da ABVMP e do amadurecimento das discussões entre os seus integrantes, o vídeo popular ganha novo impulso, com projetos que tentam articular a crescente produção de programas e os diversos grupos que começam a atuar nessa área. Como explica Santoro (1989, p.95), este tipo de produção audiovisual no Brasil é bastante diversificada:

Os grupos que trabalham com o vídeo nos movimentos populares possuem projetos bastante diferenciados entre si, e que dependem fundamentalmente da proposta política que orienta o próprio grupo ou a entidade com o qual atua. Além disso, a atuação do grupo é bastante dinâmica, variando sua forma de trabalho.

O cenário composto pelos grupos e suas produções também sofre bastante variação, segundo o autor. Embora exista uma grande quantidade de grupos que desenvolve trabalhos regulares em vídeo, com diferentes maneiras de se relacionar com os movimentos populares, muitos grupos são intermitentes, ou seja, ressurgem em momentos de tensão social para realizar algum trabalho, outros

simplesmente não passam da primeira produção. “São representativos do que é a produção de vídeo popular: um recomeçar constante, geralmente em função da conjuntura política, econômica e social”, aponta Santoro (1989, p.73).

2.2 Vídeo popular e vídeo-ativismo: a transição do analógico ao digital

Segundo Renó e Gonçalves (2008), o então chamado vídeo popular teve um importante papel nos movimentos sociais, com a finalidade de ampliar as mensagens dos cidadãos e de promover um combate à hegemonia da indústria cultural, com a mesma ferramenta e, em alguns casos, apoiando-se em estruturas comunicacionais semelhantes às dos tradicionais meios de comunicação de massa. No entanto, como os autores apontam, tal importância ganhou aportes desde que as imagens passaram a ser captadas e editadas em sistema digital.

Naquele momento, adotava-se a tecnologia de produção analógica, o que limitava a qualidade de produção, assim como as formas de edição. O mesmo ocorreu com o custo da tecnologia, que mesmo disponível era considerada alto, limitando a atuação no vídeo popular a grupos subsidiados ou extremamente organizados. Mas isto não ocorre atualmente, quando a produção audiovisual está disponível para qualquer cidadão que possa investir certa quantia numa estrutura mínima e de simples operação, que pode garantir um bom produto final. (RENÓ e GONÇALVES, 2008,p. 02)

Além de promover a democratização da imagem, com a redução dos custos de equipamentos e edição, o vídeo digital também trouxe novas formas de produção, uma vez que se tornou possível ampliar e adaptar os formatos de narrativa. Com o vídeo analógico, a tecnologia era limitada e não podia atender a muitas preocupações estéticas e à liberdade criativa. Como aponta os autores, o advento das novas tecnologias digitais na produção de vídeo possibilitou uma maior exploração de recursos narrativos na edição, utilizando novos programas como os de edição não-linear digitais.

Outra mudança identificada por Renó e Gonçalves (2008), refere-se à questão da distribuição e exibição dos vídeos produzidos. No sistema analógico, os grupos populares tinham como principal opção a distribuição de fitas de vídeo VHS para exibição coletiva pelos grupos e a articulação para encontros e festivais audiovisuais, como foi abordado por Santoro (1989). No entanto, com a chegada das

tecnologias digitais, diversas frentes foram abertas para a exibição do vídeo popular. Além de contar com a distribuição de cópias, agora em DVD, diminuindo o custo de envio pelo correio, a difusão das obras passa a usufruir de um espaço amplo e global: o universo da internet, que inaugura um novo capítulo na história das produções audiovisuais por grupos populares.

2.3 O vídeo-ativismo nos dias atuais: conceitos e definições

Nos últimos anos, a produção de obras audiovisuais por grupos populares, tendo em vista fins políticos ou sociais, passou a ser mais conhecida como vídeo-ativismo. Porém, já houve muito desencontro em relação a essa terminologia. Assim como no Brasil essas obras ficaram conhecidas, nos anos anteriores, como vídeo popular, em outros países receberam diferentes denominações, como cine político, audiovisual de combate, cine de resistência, cine de guerrilha, documentário de oposição, cine radical, entre outros. Como explica Mateos e Rajas (2014, p. 28, tradução nossa), a adoção do termo vídeo-ativismo foi a solução encontrada para tentar englobar este tipo de produção:

Frente a este panorama, o conceito de vídeo-ativismo apresenta várias vantagens: permite superar e parar essa confusão semeada pela expressão cine político; apresenta um termo universal, que, graças a sua raiz latina e a sua adoção anglo-saxônica, tem se expandido, e já alcançado numerosas línguas do mundo, sendo usado em todas elas com um significado semelhante; e conta com certa tradição também compartilhada pela literatura tanto acadêmica como militante e de autopercepção.

Segundo os autores, o que define o vídeo-ativismo é sua orientação para a conscientização das pessoas sobre suas condições de vida e as regras dominantes que as regem, principalmente quando tais regras abusam, oprimem e exploram. Dessa forma, desde o início de sua história, o vídeo-ativismo sempre se desenvolveu fora do sistema comercial e da hegemonia da indústria cultural, para tornar visível um fato, um movimento ou uma interpretação que o poder dominante preferiria que não fosse divulgado. Ou seja, as obras vídeo-ativistas se configuram como uma alternativa ao que o poder constituído informa pelos meios de comunicação tradicionais.

Assim, para além das diferenças de formatos ou estéticas, o termo vídeo-ativismo reúne certas características comuns, como define Mateos e Rajas (2014, p.15-16, tradução nossa):

Com o termo vídeo-ativismo identificamos algumas práticas sociais de carácter comunicativo que são utilizadas como recursos de intervenção política por atores alheios às estruturas de poder dominantes (sujeitos de contrapoder). Esta intervenção vídeo-ativista se ativa por uma motivação e contém uma finalidade política transformadora que pode orientar-se a diferentes fins táticos, principalmente: contra-informar, formar, convocar à ação, articular a participação e construir a identidade coletiva.

Para Garcia (2014), o conceito de vídeo-ativismo também se caracteriza, fundamentalmente, por ser uma prática de reivindicação política. Segundo a autora, essa prática nunca é exercida de maneira isolada, mas sempre acompanha greves e manifestações e serve, entre outras finalidades, como uma chamada para a ação. “É a manifestação de que os recursos audiovisuais, em algumas ocasiões, colocam-se a serviço dos Movimentos Sociais e servem como alto-falante de suas denúncias e reivindicações.” (GARCIA, 2014, p.135, tradução nossa).

A autora aponta que o vídeo-ativismo é uma ferramenta política nas mãos dos coletivos sociais e indivíduos, com o objetivo de transformação social. Embora os temas e formatos possam ser diversos, as obras vídeo-ativistas sempre revelam realidades ocultas pelos meios de comunicação de massa. Com isso, os movimentos sociais ganham força e voz, com o audiovisual para divulgar suas ações.

2.4 O vídeo-ativismo em rede

Com o advento das tecnologias digitais, dos dispositivos móveis e das mídias sociais conectadas em uma rede global por meio da internet, o vídeo-ativismo ganhou um impulso como nunca visto antes na história. A facilidade na produção e distribuição das obras audiovisuais proporcionou um grande aumento no número de vídeos produzidos e mudou os paradigmas das práticas vídeo-ativistas.

Como argumenta Garcia (2014), com o desenvolvimento das novas tecnologias da comunicação e da informação, tem havido uma expansão massiva do vídeo-ativismo, já que qualquer pessoa, sem requerer conhecimentos especializados, tem a possibilidade de se transformar em um agente comunicador

capaz de captar seu ponto de vista e difundi-lo, se assim quiser, em tempo real; algo que rompe com o tradicional processo de produção e pós-produção mediado pelos grandes grupos midiáticos.

Em uma sociedade digital, a câmera, um telefone móvel ou qualquer outro objeto capaz de registrar áudio e vídeo de forma imediata operam como ferramentas políticas; armas que cabem em nossos bolsos e que são capazes de captar a realidade de olhos que até há pouco tempo permaneciam à margem do sistema tradicional de comunicação. Graças à prática vídeo-ativista, adquirem voz grupos que têm sido invisibilizados e excluídos do discurso público dominante que controla as corporações midiáticas. (GARCIA, 2014, p. 136,137, tradução nossa).

Bardají (2014) também aponta que a produção vídeo-ativista atual está estreitamente vinculada às novas tecnologias, aproveitando as possibilidades que estas oferecem tanto à produção - uso de dispositivos móveis, câmeras de alta qualidade, *softwares* de edição de uso simplificado - como à difusão dos vídeos produzidos, espalhando a mensagem pelos canais da internet. Para o autor, a democratização da informação, propiciada pela Internet, beneficia aos movimentos sociais que agora são produtores e transmissores da informação que querem fazer chegar aos cidadãos. O trabalho dos vídeo-ativistas se coloca, assim, em um novo espaço de confronto cultural, político e informativo, no qual os atores e as lutas se mantêm, mas as práticas, as ferramentas e as estratégias têm se transformado.

A difusão das obras vídeo-ativistas ganha um grande aliado com o surgimento do YouTube, que representou o nascimento de um espaço alternativo para o audiovisual, de caráter massivo e democrático, segundo Renó (2007). Uma vez que qualquer usuário, com acesso à Internet, tem a possibilidade de se cadastrar e disponibilizar vídeos para exibição gratuita, as perspectivas de uma possível participação do cidadão na estrutura comunicacional de uma rede global crescem consideravelmente.

Para o autor, o site tem um importante papel na interlocução entre os marginalizados e a elite, tendo o primeiro como efetivo emissor. “Através do YouTube, os grupos sociais passaram a difundir suas ideias, crenças e costumes.” (RENÓ, 2007, p. 06). Assim, as classes menos favorecidas que não tinham voz, passam a difundir seus protestos e sua cultura popular, em uma plataforma midiática de alcance mundial.

Neste contexto, o desenvolvimento da cidadania é construído a partir de um novo cenário composto por cidadãos proprietários de certo domínio de

linguagem digital, especialmente no que diz respeito ao manuseio de dispositivos móveis conectados à Internet. Para tanto, esses grupos se organizam e produzem conteúdos de interesse coletivo, registrando as inquietudes sociais. Segundo Renó (2015, p.57, tradução nossa):

O que chama a atenção em tudo isso é a possibilidade de organização e circulação nos meios sociais dos conteúdos produzidos pelo grupo, especialmente em tempo real. Para isso, as células jornalísticas, como são denominados por alguns deles, adotam uma tecnologia simples e econômica: um smartphone com conexão à internet e conectado a um computador portátil guardado em uma mochila. O computador serve para garantir melhor capacidade de bateria no smartphone (que trabalha horas sem carregar). Por outro lado, o smartphone serve para registrar fotos (que são publicadas em tempo real) e vídeos, transmitidos em tempo real por aplicações grátis, como o Ustream.

Para o autor, esse método representa a capacidade de adaptação às limitações tecnológicas pelos grupos populares. Trata-se de uma micro unidade móvel que pode transmitir conteúdo em tempo real registrado de maneira discreta, não invasiva. Dessa forma, o registro cidadão procura captar e transmitir os acontecimentos de uma forma urgente e instantânea.

Neste cenário, os vídeos com conteúdos ativistas, usualmente, primam pelo registro dos acontecimentos da forma mais natural possível, com a espontaneidade ao conduzir a câmera e pouca ou nenhuma preocupação estética, já que o compromisso ao se produzir o conteúdo é com a mensagem, e não o visual. Como aponta Zarzuelo (2012), esta forma de produção é denominada “vídeo-ativismo 2.0” e surgiu no final do século XX com obras audiovisuais que têm um claro objetivo político de denúncia, caracterizando-se pela urgência na produção e divulgação dos materiais, com uma gravação mais rápida e centrada em registrar tudo o que está acontecendo diante da câmera, sem cortes e edições. O termo 2.0 é usado porque tais obras se encontram dentro da filosofia da web 2.0, como produções de conteúdo sem intermediários nos processos.

CAPÍTULO 3 – DISCUSSÕES SOBRE DOCUMENTÁRIO

Este capítulo apresenta uma ampla discussão sobre o gênero documentário, abordando seus aspectos históricos, conceituais e tendências contemporâneas. Realiza-se uma retrospectiva temporal, desde os primórdios de sua origem que se confunde com a origem do próprio cinema, identificando as principais obras do período, até a sua consolidação como um gênero cinematográfico.

Posteriormente, são discutidos os conceitos e definições por diferentes autores, e são elencados os seus seis diferentes modos de representação, de acordo com Nichols (2005). Na sequência, é apresentado um panorama do documentário contemporâneo, com as principais mudanças trazidas pela web 2.0.

O capítulo encerra-se com o documentário contemporâneo brasileiro, que ganhou um novo impulso, nos últimos anos, com programas públicos que fomentam a sua produção. Com isso, muitas obras têm explorado novos caminhos de experimentação, o que será exemplificado com produções que ganharam destaque por sua inovação de formatos e linguagens.

3.1 Os primórdios do documentário

Assim como o vídeo-ativismo, os primeiros sinais do documentário surgiram no início da história do cinema, com a exibição de imagens reais que encantavam os espectadores. Como aponta Nichols (2005), desde o surgimento da fotografia, as pessoas ficaram espantadas, pois nunca tinham visto imagens tão fiéis a seus temas e, depois, com o cinema, que deu movimento a essas imagens, os espectadores puderam testemunhar uma notável precisão jamais vista, que transmitia sensação convincente de movimento real.

Para o autor, o cinema atingiu seu objetivo em um nível jamais alcançado por outro meio de comunicação ao conseguir incluir o movimento às imagens, como um aspecto fundamental da vida, o que a pintura e a escultura foram capazes de aludir, mas não copiar. “A combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental.” (NICHOLS, 2005, p. 118).

No entanto, o pesquisador observa que o documentário surgiu de forma espontânea, como uma experimentação, sem uma intenção prévia de inventá-lo como tal. O gênero narrativo, então, desenvolveu-se a partir da exploração dos limites do cinema, da descoberta de novas possibilidades artísticas ainda não experimentadas.

Na discussão sobre os primórdios do documentário, Renó (2013, p. 225) aponta ainda que sua origem é anterior até mesmo à existência do próprio cinema:

Em realidade, o documentário existe antes mesmo do cinema em si. Documentar algo para recontar surgiu com as exposições foto-documentais, onde o autor oferecia, além das fotografias em si, a reconstrução de cenários semelhantes aos da expedição, assim como manequins mostrando as roupas e os costumes dos documentados e, em alguns casos, perfume do lugar, mostra da alimentação e até performance para reviver o que foi presenciado e registrado pelas imagens estáticas das fotografias. Era uma diversidade discursiva que oferecia informação e entretenimento.

Com o surgimento do cinema, o autor lembra que as primeiras produções audiovisuais foram marcadas por registros do real. Como meio de reproduzir o cotidiano da forma como era visto, os registros documentais realizados pelos irmãos Lumière, no fim do século XIX, são considerados a origem do documentário por explorar imagens reais, de forma pioneira. Apesar de durarem poucos minutos, as imagens presentes em filmes como *Saída dos trabalhadores das fábricas Lumière*, *A chegada do comboio à estação* e *O almoço do bebê*, transmitiam intensa realidade com cenas cotidianas que mostravam a saída dos operários da fábrica Lumière ou imagens de trens chegando à estação, que fizeram a plateia se esconder debaixo das cadeiras, com medo de que o trem saísse da tela.

Para Lucena (2012), a análise dos filmes apresentados na primeira projeção de cinema da história, feita pelos irmãos Lumière em 1895, no Grand Café, em Paris, comprova a assertiva de que o cinema nasce como documentário. Sem contar histórias, apenas exibindo cenas do cotidiano, esses primeiros filmes apresentavam uma tomada essencialmente documental, com registros da realidade.

Porém, a linguagem do que se conhece hoje como documentário só surgiria em 1922, com *Nanook, o esquimó*, indica o autor. Produzido por Robert Flaherty, a obra é considerada o primeiro filme de não ficção da história do cinema, retratando a vida dos inuits, grupo de esquimós do norte do Canadá. Após registrar

durante três anos os hábitos dos esquimós, Flaherty produziu o filme tendo como fio condutor a luta de Nanook e sua família pela sobrevivência.

Apesar do filme não ser composto inteiramente por registros documentais – o cineasta misturou fragmentos cinematográficos reais com reconstituições, como na cena em que se cria a impressão de que a família de Nanook estaria dentro de seu iglu, quando na verdade a cena foi gravada ao ar livre, com um iglu cortado pela metade, para conseguir luz suficiente para filmar - a obra inaugurou um novo tipo de filme, situado entre os filmes de viagem e os filmes de ficção, ao levar às telas uma representação realista de uma comunidade e de seu ambiente. Na época, os filmes de viagem eram centrados na figura do explorador, que usava as imagens gravadas para estabelecer uma narrativa visual em primeira pessoa. Já em *Nanook, o esquimó*, a narrativa era centrada na vida da comunidade, sem a presença do explorador, com foco no registro cultural dos esquimós.

3.2 A consolidação do documentário como um gênero do cinema

Enquanto Robert Flaherty é considerado o pai do documentário, como aponta Nichols (2005), um outro nome se destaca como o responsável por criar uma sólida base institucional para tornar conhecido o cinema documentário que acabara de nascer: John Grierson. Como observa o autor, foi Grierson quem assegurou um nicho relativamente estável para a produção de documentários, por meio de sua grande habilidade comercial. Além de impulsionar o patrocínio governamental da produção de documentários na Inglaterra dos anos 30, Grierson conseguiu reunir em torno de si um grupo de cineastas de mesma opinião, fortalecendo o campo do documentário. “Esses avanços propiciam um grupo de profissionais, uma estrutura institucional, uma massa de filmes com características comuns e, provavelmente, um público atento a essas qualidades distintivas.” (NICHOLS, 2005, p. 119).

No entanto, o pesquisador ressalta que esses avanços significaram condições necessárias, mas não suficientes para explicar a consolidação do documentário. O autor argumenta que se houvesse uma trajetória linear das características do cinema primitivo até o documentário, seria de esperar que este gênero tivesse se desenvolvido paralelamente ao filme de ficção nos primeiros 20 anos do século XX e não que alcançasse amplo reconhecimento apenas no fim da década de 1920 e no começo dos anos 30.

Segundo Nichols (2005), o reconhecimento do documentário como forma cinematográfica distinta acontece a partir da combinação de três novos elementos que se juntam à produção documental em formação: a experimentação poética; o relato narrativo de histórias e a oratória retórica. Cada um desses elementos desempenhou um importante papel para a construção do documentário com suas particularidades.

A experimentação poética, influenciada pelas diversas vanguardas modernistas do século XX, propiciou o surgimento de uma voz do documentário. De início, surgiu a voz poética, com a contemplação das imagens, sem uma análise social ou política. Posteriormente, floresceu a voz mais analítica e reflexiva, que abordava diversas questões sociais. O autor explica que essa voz é o meio pelo qual o documentário expressa seu ponto de vista ou perspectiva sobre determinado assunto. Sem se restringir ao que é dito verbalmente pelas vozes de “deuses” ou por atores sociais, a voz do documentário fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador, como seleção e arranjo de som e imagem, enquadramento, cronologia, modos de representação, entre outros. De forma mais ou menos explícita, a voz apresenta um argumento sobre o mundo histórico, revelando sua singularidade através da lógica informativa que orienta a organização do documentário.

Em relação ao segundo elemento – o relato narrativo de histórias – Nichols (2005) afirma que o mais importante no desenvolvimento do documentário foi o refinamento das técnicas de narração de histórias para o cinema, possibilitando que uma ação ou um acontecimento pudesse ser relatado de diferentes perspectivas, como a de um narrador onisciente, de um observador ou dos diferentes personagens, por exemplo. A narrativa, segundo o autor, também aprimorou as técnicas de montagem em continuidade para dar sensação de tempo e espaço contínuos e coerentes às locações onde atuam os personagens, facilitando o fluxo de uma imagem à outra e combinando continuidade no movimento, ação, ângulo e escala de um plano à outro.

Já a oratória retórica, o terceiro e último elemento, apesar de compartilhada com outros gêneros, representa a característica mais distintiva do documentário, de acordo com o pesquisador. É por meio da voz retórica que o documentarista procura falar do mundo histórico de formas que revelam sua perspectiva singular do mundo, transmitindo seu argumento ao espectador. Nichols

(2005, p.134), ressalta: “A retórica, em todas as suas formas e em todos os seus objetivos, fornece o elemento final e distintivo do documentário.” Dessa forma, os filmes podiam ser construídos com fragmentos de imagens reais para exprimir um determinado ponto de vista.

O autor observa que a reunião de todos esses elementos, nos anos 20, também apresenta uma íntima relação com os propósitos políticos da época de propor um novo modelo social:

Esses elementos foram reunidos pela primeira vez na União Soviética, durante a década de 1920, ao mesmo tempo em que o desafio de construir uma sociedade nova assumiu primazia em todas as artes. Essa combinação especial de elementos se enraizou em outros países no fim dos anos 20 e começo dos anos 30, quando os governos, graças a defensores como John Grierson, reconheceram o valor do uso do filme na promoção da ideia de cidadania participativa e no apoio à ação do governo para enfrentar as questões mais difíceis da época, como inflação, pobreza e a Depressão de 1929. (NICHOLS, 2005, p. 134).

O autor explica que embora as soluções para os problemas econômicos e sociais tenham variado bastante entre os países – da Inglaterra democrática, à Alemanha nazista, passando pelos Estados Unidos do *New Deal* à Rússia comunista – em todos os casos, a voz do documentarista exerceu uma contribuição significativa na estruturação de um novo projeto nacional nos diferentes países. Dessa forma, o documentário passa a se consolidar como um gênero ativo e permanente.

Ramos (2008, p. 62) também concorda que o movimento documentarista nasce atrelado à missão de propaganda de Estado: “O primeiro pensamento sobre o documentário surge imiscuído na noção de propaganda, sem que isso provoque o mais leve remorso de consciência nos documentaristas.” O autor explica que desde o primeiro momento em que o documentário pensa a si mesmo, enquanto forma narrativa particular - o que acontece no documentarismo inglês - as produções, financiadas de forma estatal, enunciam as realizações do Estado britânico, dentro de uma ideologia de molde educativo voltado à democracia liberal. Tal ideologia aparece como contraposição à emergência do totalitarismo na Europa continental dos anos 1930.

Segundo o autor, a grande ruptura com a ética educativa e a propaganda só foi realizada com o surgimento do documentário direto, entre a segunda metade

dos anos 1950 e o início dos 1960. Com o esgotamento ideológico do modelo, o novo documentário propõe um recuo radical da voz que incorporava o saber e a propaganda, em uma posição crítica à visão anterior.

A noção do senso comum contemporâneo, de que documentário e propaganda formam planetas distintos, advém, portanto, dessa visão crítica da proposta documentarista griersoniana, mas não é pertinente à proposta que está na origem da tradição documentária. (RAMOS, 2008, p. 63).

A nova proposta de documentário, como aponta o pesquisador, tem no Canadá um de seus focos mais ativos, exatamente pelo fato de Grierson ter levado para o país a mesma proposta documentarista que havia desenvolvido na Inglaterra. A própria criação do National Film Board (NFB) por John Grierson, hoje o maior centro produtor de documentários do mundo, foi marcada pelo discurso griersoniano, que assume a propaganda como base para o documentário, lembra Ramos (2008). Assim, ao assumir uma posição de crítica ao modelo predominante, este espaço acabou tornando-se o maior centro de ruptura com a estética do documentarismo clássico vigente até então.

No entanto, mesmo antes da ruptura apontada por Ramos (2008), outros formatos de documentário também se desenvolveram paralelamente à tradição documentária mencionada acima. Entre essas experimentações, destaca-se a escola russa, considerada uma das mais importantes da história do cinema, como observa Renó (2011). Originada após a Revolução Russa e a formação da União Soviética, em um momento de grandes transformações políticas e culturais, entre os anos 20 e 30, a escola russa contou com importantes cineastas como Vertov, Kulechov, Pudovkin e Eisenstein que contribuíram significativamente com a arte cinematográfica ao propor novos métodos de criação como as técnicas de montagem.

Entre as inovações da escola russa está o cine-olho, precursor do cinema-verdade e do cinema-direto, que despontam na década de 60 e primam, essencialmente, por retratar o que a câmera vê da maneira mais direta possível, expondo os registros da forma mais próxima da realidade. Tal ideia foi prefigurada no cine-olho, criado por Dziga Vertov, a partir da premissa de que a câmera seria mais aperfeiçoada do que o olho humano para captar e transmitir com extrema fidelidade qualquer cena ou acontecimento registrado. “A máquina cine-olho quer

captar a orquestração do mundo e, para isto, está mais equipada do que o olhar natural do homem enredado em ‘deformações psicológicas’ na percepção do fato.” (XAVIER, 1983, p. 178).

Com uma posição direcionada radicalmente para o documentário e incisivo em sua recusa da ficção cinematográfica, Vertov advoga uma espécie de saída dos estúdios, para o trabalho ao ar livre, como observa o autor. A proposta do cine-olho, voltada para a revelação do que está oculto sob a aparência do processo social, encontra sua maior expressão no filme *O homem com a câmera*, de 1929, produzido por Vertov, que busca, a partir de uma documentação do cotidiano, representar a realidade, de forma reflexiva. Com o uso de técnicas de montagem inovadoras para a época, o cineasta apresentou uma abordagem multifacetada da sociedade russa dos anos 20, incluindo, inclusive imagens do “homem com a câmera” que registra as imagens para o filme, influenciando não só a história do documentário, mas a arte cinematográfica como um todo.

3.3 O documentário: conceitos e definições

Definir documentário não é uma tarefa nada fácil, como afirma Nichols (2005, p. 47): “A definição de ‘documentário’ não é mais fácil do que a de ‘amor’ ou de ‘cultura’. Seu significado não pode ser reduzido a um verbete de dicionário, como ‘temperatura’ ou ‘sal de cozinha’”. Para o autor, a definição de documentário é sempre relativa ou comparativa; assim como acontece com o significado de amor que é construído em comparação com indiferença ou ódio, o documentário define-se pelo contraste com filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda.

Segundo Nichols (2005) documentário é um “conceito vago”, pois nem todos os filmes classificados como documentário se parecem nem adotam um conjunto fixo de técnicas ou mesmo apresentam um padrão único de características comuns. Além disso, o documentário está em constante mudança e evolução, com abordagens alternativas que surgem desafiando a prática estabelecida.

No entanto, apesar das diferenças, o pesquisador afirma que o que dá ao gênero a sua particularidade é a lógica que organiza um documentário de forma a sustentar um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico. “Os documentários reúnem provas e, em seguida, utilizam-nas para construir sua própria perspectiva ou argumento sobre o mundo, sua própria resposta

poética ou retórica para o mundo.” (NICHOLS, 2005, p. 68). Neste sentido, os documentários não são documentos no sentido estrito do termo, mas se baseiam na característica documental de alguns de seus elementos.

Ainda segundo o autor, como o documentário é uma representação do mundo histórico, apresentando seu registro de uma determinada perspectiva, o gênero possui uma voz própria que é o meio pelo qual essa perspectiva ou ponto de vista singular se dá a conhecer. Dessa forma, o documentário reivindica uma abordagem do mundo e a capacidade de intervenção nele, influenciando a forma pela qual o público o vê. Para Nichols (2005), em geral, o documentário procura persuadir ou predispor seu expectador a uma determinada visão do mundo real em que se vive. Daí, a importância da retórica no desenvolvimento do documentário, como foi abordado no tópico anterior.

Em suma, os vídeos e filmes documentários falam do mundo histórico de formas elaboradas para nos comover ou persuadir. Eles tendem a repisar aqueles aspectos da experiência que se encaixam nas categorias gerais de práticas sociais e relações mediadas institucionalmente: vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnicidade, história etc. Apresentam essas questões de um ponto de vista particular; representam uma maneira de ver, e valorizar ou avaliar, seu tema. Assim, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debate e contestação social. Essa é a arena onde competimos pelo apoio e pela crença dos outros em nome de uma determinada causa ou sistema de valores. (NICHOLS, 2005, p. 114,115)

Para Ramos (2008), definir as fronteiras do que é documentário também é um exercício complexo. Segundo o autor, a falta de conceitos específicos dificultou o desenvolvimento de ferramentas analíticas que pudessem definir uma narrativa como documentária. Com esta falha, por muitos anos o conceito de documentário confundiu-se com a forma estilística de seu modo clássico, predominante nos anos 30 e 40, tomando-se a parte como o todo.

Somente nos anos 90, aos poucos, é que foi se construindo um consenso de que o documentário é um campo que vai além de sua narrativa clássica, aponta o pesquisador. A partir dessa mudança, o documentário passou a abrigar narrativas diversas realizadas com procedimentos abertos pela revolução estilística do cinema direto/verdade, com imagens manipuladas digitalmente e dispositivos tecnológicos.

No entanto, mesmo nos formatos mais alternativos, Ramos (2008) constata que a narrativa documentária possui traços estilísticos comuns que abrange a diversidade. Dentro desse eixo comum, o autor afirma que o

documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, carregadas de ruídos, música e fala, para as quais os espectadores olham em busca de asserções ou proposições sobre o mundo. A natureza das imagens e, principalmente, a dimensão da tomada por meio da qual as imagens são constituídas é que determinam a singularidade do gênero. Ramos (2008, p. 22) sintetiza: “Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo.”

No entanto, o autor alerta que o fato do documentário estabelecer asserções sobre o mundo não significa que a narrativa não será falaciosa ou tendenciosa. A presença de asserções falsas ou verdadeiras não é suficiente para classificar o gênero, uma vez que, ao longo da história, houve narrativas documentárias que ardilosamente se revelaram ficções e narrativas documentárias que apresentaram asserções não verdadeiras.

Assim, conceitos como realidade, objetividade e verdade seriam polêmicos demais para categorizar uma obra como documentário ou não, observa o autor. A definição do estatuto de documentário deve se basear na estruturação narrativa da obra e em sua forma de indexação com o mundo histórico. Já o conteúdo das afirmações que apresenta não deve entrar no campo de definição de um filme como sendo ou não um documentário, mas sim no campo ético que também não é menos polêmico e controverso do que os conceitos mencionados acima.

A busca por uma definição para documentário não é recente, como lembra Lucena (2012). Para o autor, muitos conceitos teóricos já foram formulados com este propósito, sendo que, entre eles, o conceito clássico de Grierson ainda é o que mais lhe parece adequado. “Ainda concordo com o conceito clássico, desenvolvido por Grierson após ter assistido aos filmes de Robert Flaherty: *documentário é o tratamento criativo da realidade* (ou atualidade, para alguns).” (LUCENA, 2012, p. 11).

O pesquisador explica que o documentarista inglês defendia a ideia de que o documentário deveria realizar esse tratamento criativo, mesmo que para isso tivesse que incluir a reconstrução de determinada situação – como aconteceu em *Nanook, o esquimó*, quando Flaherty precisou utilizar cenários artificiais para reproduzir alguns aspectos do habitat natural dos esquimós. O autor ainda lembra

que foi Grierson quem usou pela primeira vez o termo documentário (em inglês, *documentary*), inspirado na palavra francesa *documentaire*, que denominava os filmes de viagem, ao escrever uma crítica aos filmes de Flaherty, em 1926.

Apesar de concordar com a definição de Grierson, Lucena (2012, p. 16) também oferece a sua contribuição para a definição de documentário:

[...] o documentário, diferentemente da ficção, é a edição (ou não) de um conteúdo audiovisual captado por dispositivos variados e distintos (câmera, filmadora, celular), que reflete a perspectiva pessoal do realizador – ou seja, nem tudo é verdade no documentário -, envolvendo informações colhidas no mundo histórico, ambientações quase sempre realistas e personagens na maioria das vezes autodeterminantes (que falam de si ou desse mundo), roteiro final definido e não necessariamente com fins comerciais, com o objetivo de atrair nossa atenção.

No entanto, o autor observa que, atualmente, a linha que separa o documentário dos filmes de ficção é cada vez mais tênue. Muitos filmes de ficção, inclusive no Brasil, têm recorrido a temas e linguagens próprios dos documentários, enquanto estes também têm buscado, de forma crescente, a representação ficcional ou subjetiva, quebrando antigos paradigmas. Para Lucena (2012), embora o documentário tradicional, com linguagem clássica e narrador onipresente, ainda predomine, principalmente nas produções de televisão, são muitos os experimentos que vêm sendo realizados na área da produção documental, cuja renovação de linguagem tem sido maior do que a dos filmes de ficção.

3.3.1 Os modos de representação do documentário

Lucena (2012) também lembra que mesmo dentro do campo da narrativa documentária há subgêneros que a distingue, conforme classificou o reconhecido pesquisador norte-americano Bill Nichols. Segundo Lucena (2012), apesar das profundas mudanças pelas quais a linguagem dos filmes de não ficção passou nos últimos anos, a classificação ainda se mostra válida.

De acordo com Nichols (2005), tomando por base os traços característicos comuns a cada grupo, é possível identificar seis modos de representação que funcionam como subgêneros do gênero documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. O autor explica que a ordem de apresentação dos seis modos corresponde, aproximadamente, à

cronologia de seu surgimento, mas, sem representar, com isso, uma cadeia evolutiva, na qual os modos mais tardios têm superioridade sobre os anteriores.

Por outro lado, o pesquisador afirma que cada modo de representação documental surge, em parte, da crescente insatisfação dos cineastas com o modo prévio. Assim, os modos novos desenvolvem-se como resposta às deficiências percebidas nos anteriores e pelo desejo de propor maneiras diferentes de representar o mundo. Porém, Nichols (2005) ressalta que embora a ideia de aperfeiçoamento seja frequentemente alardeada, especialmente entre os defensores e praticantes de um modo novo, este não é melhor do que o anterior nem tampouco é capaz de mudar o *status* fundamental da representação.

Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público. (NICHOLS, 2005, p. 138)

Nessa perspectiva, segue uma breve descrição de cada modo de representação, segundo o autor, conforme a sequência de seu surgimento.

1. Modo poético: Este modo começou alinhado com a vanguarda modernista, como uma forma de representar a realidade em uma série de fragmentos, impressões subjetivas, manifestações do inconsciente e associações abstratas. Os cineastas rejeitam as convenções da montagem em continuidade, assim como a ideia de localização específica no tempo e no espaço para priorizar a impressão poética e produzir novas formas de ver o mundo histórico. O elemento retórico ainda é pouco desenvolvido, sem ênfase para ações persuasivas. Como exemplos, é possível citar *Um cão andaluz* (Luis Buñuel e Salvador Dalí, 1928); *Chuva* (Joris Ivens, 1929) e *N. Y., N. Y.* (Francis Thompson, 1957).

2. Modo expositivo: Este modo tem como característica a representação em uma estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. Os filmes são dirigidos diretamente ao espectador, com a utilização recorrente do comentário com voz de Deus (o orador é ouvido, mas jamais visto). Ao contrário da ênfase tradicional do cinema, nos documentários expositivos as imagens ocupam papel secundário, ilustrando e esclarecendo os argumentos expostos dentro de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Dessa forma, a montagem serve para manter a continuidade do argumento, podendo sacrificar até mesmo a continuidade

espacial ou temporal em prol da argumentação. A este tipo de montagem denomina-se montagem de evidência. Entre os exemplos, estão: *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935); *A terra espanhola* (Joris Ivens, 1937) e a série *Por que lutamos* (Frank Capra e Anatole Litvak, 1942-1945).

3. Modo observativo: Em oposição aos dois modos anteriores que deixaram o ato específico de filmar as pessoas para construir padrões formais ou argumentos persuasivos, este modo respeita o espírito de observação, como se o cineasta apenas observasse o que se passa diante da câmera e exibisse sem nenhuma intervenção. Essa mudança resultou em filmes sem comentários com voz-over ou de Deus, sem efeitos sonoros complementares, sem reconstituições históricas e até sem entrevistas, ou seja, as imagens exibidas procuram refletir exatamente e apenas o que foi captado pelo cineasta/observador. As filmagens acontecem como se o cineasta não estivesse presente, “como se o cineasta fosse simplesmente uma ‘mosquinha pousada na parede’”, compara Nichols (2005, p. 153). Exemplos: *Primárias* (Robert Drew, 1960); *A escola* (Frederick Wiseman, 1968) e *Gimme shelter* (David Maysles, Albert Maysles e Charlotte Zwerin, 1970).

4. Modo participativo: Neste modo, assim como os pesquisadores de outras áreas fazem, os documentaristas também vão a campo, inserindo-se na situação a ser registrada. Os cineastas já não se preocupam em deixar a sua presença imperceptível, pelo contrário, interagem com o meio social que pretendem documentar, muitas vezes, até permitindo sua aparição em cena ao lado dos atores sociais. “O cineasta despe o manto do comentário com voz-over, afasta-se da meditação poética, desce do lugar onde pousou a mosquinha da parede e torna-se um ator social (quase) como qualquer outro”, explica Nichols (2005, p. 154). O “quase” é pelo fato de que embora o cineasta esteja interagindo no meio social, ele ainda possui uma câmera e, com isso, um certo nível de poder e controle potenciais sobre os acontecimentos. Entre os exemplos, estão: *O homem com a câmera* (Dziga Vertov, 1929); *Crônica de um verão* (Jean Rouch e Edgar Morin, 1960) e *Roger e eu* (Michael Moore, 1989).

5. Modo reflexivo: Este é o modo de representação que mais se questiona, estimulando no espectador uma forma mais profunda de consciência a respeito de sua relação com o documentário. Enquanto, no modo anterior o foco de atenção estava na interação entre o cineasta e os atores sociais, o modo reflexivo é centrado na relação entre cineasta e espectador. Os documentários reflexivos

questionam as técnicas e convenções da representação, expondo as fragilidades das ideias pré-estabelecidas em sua concepção. No entanto, além dessa perspectiva formal, esse modo também pode estimular a reflexão sob a perspectiva política, levando o espectador ao questionamento acerca das convenções sociais e das estruturas que o cercam. Exemplos: *Letter to Jane* (Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, 1972); *No lies* (Mitchell Block, 1973) e *Reagrupamento* (Trinh T. Minh-há, 1982).

6. Modo performático: De forma semelhante ao modo poético, o performático suscita questões sobre o que é o conhecimento, enfatizando suas dimensões subjetivas e afetivas. Com combinações livres entre o real e o imaginado, os documentários performáticos dirigem-se ao espectador de forma mais emocional do que realista, provocando a sua sensibilidade. As representações objetivas dão lugar às características subjetivas da experiência e da memória, explorando os significados que um mesmo acontecimento pode despertar em cada indivíduo. Como exemplos, é possível citar *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1955); *Homenagem a Bontoc* (Marlon Fuentes, 1995) e *Êxodo do Danúbio* (Péter Forgács, 1998).

Apesar dos exemplos alocados em cada modo de representação, segundo Nichols (2005, p.136), a identificação de um filme com determinado modo não precisa ser total: “As características de um dado modo funcionam como dominantes num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização.” Além disso, o autor ressalta que o período temporal do surgimento de um modo não precisa estar necessariamente relacionado ao período de produção do filme, ou seja, o fato de um filme ser mais recente não significa que nele precisa ser dominante um modo também mais recente. Alguns modos que surgiram há anos, como o documentário expositivo, por exemplo, que remonta à década de 1920, continua exercendo grande influência nos dias de hoje, lembra o autor.

3.4 O documentário contemporâneo

Desde o seu surgimento, o documentário passou por diferentes momentos em sua trajetória, com diferentes modos de representação, como descrito anteriormente, técnicas diversas e linguagens direcionadas por distintas correntes

teóricas. No entanto, como aponta Renó (2013), em nenhum desses momentos a mudança, no que diz respeito à linguagem, foi tão expressiva como depois do surgimento da web 2.0, quando os cidadãos passaram a produzir e também a compartilhar os conteúdos produzidos.

Com o advento da internet, os documentários tiveram um novo espaço para exibição, agora virtual e interconectado em uma rede global. Nesse novo ambiente de comunicação, o alcance de obras que, muitas vezes, era restrito a pequenas salas de cinema ou a poucos canais de televisão, passa a ser ampliado em uma escala jamais vista.

Além disso, cada vez mais os usuários da internet buscam a participação e interatividade com os conteúdos disponíveis on-line. Nesse contexto, o autor aponta que surge uma nova linguagem comunicacional, que passa a ser usada também na construção de documentários: a ³narrativa transmídia. Renó (2013, p. 231) explica que a adoção desta nova linguagem na produção documental proporciona a participação cidadã no próprio desenvolvimento da narrativa:

O documentário transmídia, mais que uma narrativa construída por conteúdos reais (sem entrar no mérito e/ou na discussão do papel do gênero documentário como contador de verdades), possibilita uma real participação do usuário não somente na navegação pelos conteúdos multiplataforma oferecidos, mas também a partir da distribuição desses conteúdos pelas redes sociais. A partir do momento em que temos um conteúdo disponibilizado pelo próprio usuário pelas redes sociais (conteúdos esses sujeitos a processos de interpretação, retroalimentação e circulação) consolidamos uma verdadeira participação cidadã nessa narrativa, anteriormente considerada como propriedade exclusiva do autor.

Apesar de ainda ser uma experimentação, os documentários transmídia encontram na web 2.0 um espaço propício para o seu amplo desenvolvimento. Um exemplo experimental é o documentário *Galego-português* (Denis Renó, 2013), quase todo produzido por apenas dois dispositivos móveis, desde o roteiro até a edição, que aborda a relação cultural e idiomática entre galegos e portugueses. Além do vídeo documental, disponível em uma página da internet, na composição do

³ Os conceitos e definições de narrativa transmídia foram discutidos no capítulo 1 desta dissertação. Resumidamente, trata-se de uma forma de linguagem que contempla, ao mesmo tempo, diversas plataformas que transmitem mensagens distintas, mas que se relacionam entre si e facilitam a interação dos usuários com os conteúdos produzidos, por meio das redes sociais digitais e dispositivos móveis. (RENÓ e FLORES, 2012).

conteúdo há links para ouvir músicas portuguesas e galegas, fotos, mapas das regiões, informações geopolíticas e um *comic*, tudo disposto em uma interface navegável e sem barra de rolagem.

Os recentes avanços tecnológicos que possibilitaram a produção de documentários a partir de pequenos dispositivos móveis como *smartphones* e *tablets*, além de contribuir com a diversidade de formatos e linguagens, também colaboraram com o aumento da produção de documentários. Lins e Mesquita (2008) lembram que, em 1999, a quarta edição do “É Tudo Verdade – Festival Internacional de Documentários” decide incluir na sua seleção filmes produzidos em diferentes formatos e não apenas em película e, com essa mudança, as inscrições brasileiras, que até então giravam em torno de 15 filmes, alcançaram a marca de 130 trabalhos.

Neste mesmo ano, o filme *Nós que aqui estamos por vós esperamos*, que Marcelo Masagão produziu em um computador doméstico, ganhou o prêmio de melhor longa-metragem do festival. O documentário, produzido com um orçamento muito reduzido, sem grandes recursos, é um exemplo emblemático das tendências do documentário contemporâneo, segundo Lins e Mesquita (2008, p. 15):

Essa experiência quase artesanal, propiciada principalmente pela edição não-linear, explicitou algo que já se identificava em muitos trabalhos do final da década de 90: que as condições de produção do documentário haviam definitivamente mudado, e que era possível realizar praticamente sozinho um filme para ser exibido na tela grande.

Para Gauthier (2011), o documentário do século XXI se desprende de qualquer rigidez de formato, enquadrando-se em um método prático de investigação do mundo sensível, que se adapta às necessidades no momento da filmagem. Com câmeras leves e imagens eletrônicas, as produções eliminam o cenário construído, o roteiro preliminar, remetendo-se, muitas vezes, ao estilo do documentário direto conforme a aceção dos anos 60.

Além disso, o autor observa que o emprego das técnicas leves que permitem a um único diretor filmar e editar seu filme não é reservado somente a documentários mais simples ou destinados à televisão, mas a todos os tipos de produção. “Com um instrumento leve, sempre ao alcance da mão, um indivíduo solitário pode, graças a deslocamentos rápidos, estender aos confins do globo o alcance de seu olhar.” (GAUTHIER, 2011, p. 289).

Dessa forma, a marca que melhor define o documentário contemporâneo é a diversidade, com cineastas experientes e iniciantes, experimentações de linguagens, tradição e inovação compartilhando o mesmo território cinematográfico. Assim, há liberdade de criação e espaço para exibição tanto de obras consideradas mais tradicionais como *A marcha dos pinguins* (Luc Jacquet, 2004) quanto de experimentações alternativas como *Cinco* (Abbas Kiarostami, 2004).

O autor ainda aponta o desenvolvimento de um novo subgênero voltado especialmente à televisão: o documentário generalista. Baseadas na investigação, essas produções abordam os grandes problemas contemporâneos, de economia a ecologia ou geopolítica, de uma forma clara e, às vezes, impetuosa, recorrendo a especialistas, testemunhas célebres, filmes de arquivos e imagens de época. Como exemplo dessa tendência, o autor cita o filme *Uma verdade inconveniente*, 2006, produzido pelo ex-vice-presidente americano Al Gore e dirigido por Davis Guggenheim. O documentário, que alerta sobre as mudanças climáticas e o aquecimento global, ganhou o Oscar de melhor documentário do ano, além de receber o Prêmio Nobel da Paz em 2007.

No entanto, segundo Gauthier (2011, p. 280), embora seja um subgênero honrado, os documentários generalistas encontram-se em um lado oposto dos seus precedentes: “Os verdadeiros criadores vão procurar as imagens novas em lugares até então inexplorados.” Entre os exemplos dos filmes característicos dessas imagens originais, na contemporaneidade, segundo o autor, estão: *O pesadelo de Darwin* (Hubert Sauper, 2004) que aborda as devastadoras consequências sociais e ambientais da indústria da pesca no Lago Victória, localizado na Tanzânia e *Os filhos da Chechênia* (Florent Marcie, 2006) que trata sobre os conflitos no país e a situação da população chechena diante da guerra.

3.4.1 O documentário brasileiro contemporâneo

O final da década de 90 representa um marco para o documentário brasileiro, com a produção de filmes em crescimento, alguns títulos ganhando repercussão no cinema e a atenção do público e da crítica voltada para o gênero, como assinalam Lins e Mesquita (2008). Em um mesmo ano, 1999, três documentários destacam-se, atingindo um grande número de espectadores: *Nós*

que aqui estamos por vós esperamos (Marcelo Masagão); *Santo forte* (Eduardo Coutinho) e *Notícias de uma guerra particular* (João Salles e Kátia Lund).

No entanto, as autoras explicam que este quadro promissor foi resultado de uma preparação de anos anteriores. De forma diferente do cinema brasileiro de ficção, a produção documental conseguiu resistir à crise que marcou a passagem dos anos 80 para os 90, com a extinção da Embrafilme, empresa estatal produtora e distribuidora de cinema, em 1990. Mesmo com obras realizadas sobretudo em vídeo, o documentário manteve suas fortes ligações com os movimentos sociais, com exibições em associações, sindicatos e centros comunitários.

Apesar deste período distante das principais janelas de exibição, a produção documental prossegue e ganha impulso com a chamada retomada do cinema brasileiro, a partir de meados dos anos 90, que traz um programa de estímulo à produção cinematográfica. Com leis de incentivo à cultura que possibilitam uma renúncia fiscal de parte dos impostos das empresas que patrocinam projetos audiovisuais, a produção de documentários foi estimulada tanto por órgãos e empresas públicas quanto instituições culturais mantidas por empresas privadas. Além disso, Lins e Mesquita (2008) lembram que a redução nos custos da produção dos filmes em função das câmeras digitais e, especialmente, da montagem em equipamento não-linear, ajudou a impulsionar a produção documental tanto de cineastas já consolidados quanto de jovens iniciantes.

No entanto, as autoras apontam que apesar dos incentivos à produção, o documentário brasileiro chega à década de 2000 com desafios a enfrentar, como o problema da distribuição e comercialização. “Muitos filmes documentais são produzidos, mas em geral lançados com pouquíssimas cópias, quando lançados – o que, claro, tem influência direta sobre o número de espectadores.” (LINS e MESQUITA, 2008, p. 12).

Por outro lado, os programas públicos de fomento continuam, dentre eles o DOCTV, lançado em 2003, por meio de um convênio entre o Ministério da Cultura (Minc), a Fundação Padre Anchieta (FPA) / TV Cultura de São Paulo e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC). Com o objetivo de promover a produção regional de documentários que retratassem os estados brasileiros, o DOCTV incentiva a produção independente, proporcionando recursos financeiros para a produção dos projetos selecionados e posterior veiculação nas emissoras públicas participantes da Rede DOCTV.

Diante deste contexto de expansão da narrativa documentária brasileira, muitas produções contemporâneas primam pela inovação de formatos e linguagens. Ainda que muitos documentários contemporâneos sigam mantendo uma linha de continuidade em relação à produção moderna, com o enfoque nos problemas e experiências das classes mais populares, como apontam Lins e Mesquita (2008); ou como define Ramos (2008), com a recorrência do “popular criminalizado” que não é propriamente uma imagem negativa do popular, mas é uma representação com foco na violência e na miserabilidade, o documentário brasileiro pós-anos 90 explora novos caminhos de experimentação.

Com os programas de incentivo ao audiovisual, a produção nacional ganha força, afirmando tanto obras com formatos tradicionais quanto dando espaço para criações mais experimentais. Filmes como *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001), *33* (Kiko Goifman, 2003), *Rua de mão dupla* (Cao Guimarães, 2003), *Do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004) e *A pessoa é para o que nasce* (Roberto Berliner, 2004) são alguns exemplos de experiências que se apropriam de outras artes como o vídeo experimental, a performance e a vídeo-instalação na produção documental, abordando novas formas poéticas de pensar o real, como aponta França (2006).

Para a autora, as imagens utilizadas nessas obras vão além de mero registro de situações pré-existentes, são integrantes de um processo que estimula diferentes formas de representação dessas imagens que compõem e conferem sentido ao mundo. Dessa forma, o documentário se vê expandido por outras manifestações artísticas, confrontando seus limites. “Hoje, o cinema brasileiro dialoga com outros domínios do audiovisual e não apenas com a indústria cinematográfica hegemônica.” (FRANÇA, 2006, p. 56).

Lins e Mesquita (2008) também concordam que os filmes *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2003) destacam-se entre a produção contemporânea por sua inovação. Diferente dos demais documentários brasileiros produzidos na época, as duas obras abordam aspectos da vida pessoal e da subjetividade dos próprios realizadores que, inclusive, interagem com personagens e situações, como protagonistas de um processo de busca pessoal – a tentativa de obter o documento de nacionalidade por Sandra Kogut (neta de húngaros) e a procura pela mãe biológica por Kiko Goifman.

Além disso, os dois filmes permitem abordar outro aspecto crucial, segundo as autoras: as fronteiras do documentário com a ficção narrativa, uma vez que a pessoa do realizador se funde com o protagonista da busca, tornando-se uma espécie de “personagem”. Embora seja uma obra documental, há visíveis traços de ficção na estrutura, como observa Bernardet (2004) já que esse “personagem” tem uma construção dramática – tem um objetivo, enfrenta obstáculos, superando-os ou não, como um personagem da ficção.

De acordo com o pesquisador, os filmes *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001) e *33* (Kiko Goifman, 2003) são definidos como "documentários de busca". Neste tipo de produção, ao contrário dos demais filmes, em que o documentarista faz toda a preparação antes do início das filmagens, não há um projeto definido de forma prévia. O desenvolvimento do processo, que ocorre no momento da produção das imagens, é que vai conduzir a realização do filme. A cada entrevista e nova situação encontrada, o diretor vai definindo em qual direção prosseguir, sem saber ao certo o resultado final que terá. Bernardet (2004) observa que essa ideia de busca, presente nesses tipos de documentários, está relacionada com a experimentação, inclusive científica, já que na ciência, muitas vezes, o pesquisador parte de uma hipótese para verificar ou não a sua validade, sem saber o resultado.

Para Renó (2012), além dos aspectos já abordados, o filme *33*, de Kiko Goifman, revolucionou o olhar documental brasileiro da atualidade também por sua estrutura tecnológica, ao realizar um documentário multimídia que teve como aporte o jornalismo, a televisão e a internet. Além de optar pela utilização de uma câmera digital, durante todo o período de filmagem, algo que se choca com as tradições documentais brasileiras de produções em película, Goifman produziu o documentário com caráter híbrido, ou seja, adaptável tanto para ser exibido nas salas de cinema, como na televisão.

Em sua estratégia de inovação, o documentarista também envolveu o público em seus 33 dias de busca pela mãe biológica, registrando seus avanços e decepções em um diário on-line. Mesmo com tantas experimentações e com um custo de produção bastante inferior em relação às obras captadas em película, o documentário venceu importantes concursos como o “Festival É Tudo Verdade”, na edição de 2003, concorrendo com diversas obras captadas em 35 mm. “O

documentário 33 foi, certamente, um divisor de águas para o documentarismo nacional.” (RENÓ, 2012, p. 39).

CAPÍTULO 4 – O DOCUMENTÁRIO *20 CENTAVOS*

Após a finalização do embasamento teórico, com a discussão dos conceitos que fundamentam esta pesquisa – jornalismo cidadão, movimentos sociais em rede, vídeo-ativismo, documentário e suas inter-relações no contexto contemporâneo das mídias sociais e tecnologias móveis, este capítulo direciona-se à análise do objeto de estudo: o documentário *20 centavos*, dirigido por Tiago Tambelli.

Primeiramente, apresenta-se a forma como o documentário foi produzido, desde a sua concepção inicial, enquanto projeto, até a finalização da obra para veiculação. Também serão abordados os meios de sua distribuição pública e os métodos de circulação fora do eixo comercial. Para essas informações, além do material que foi publicado na imprensa, o trabalho também conta com a entrevista, concedida para esta pesquisa, com o diretor Tiago Tambelli e o produtor Roberto Rocha.

Em seguida, inicia-se a análise audiovisual que procura identificar as principais características estéticas e discursivas do documentário, tendo em vista observar a presença de aspectos vídeo-ativistas na construção da narrativa. Uma vez que em sua pré-produção o filme se originou a partir de uma prática colaborativa, a análise objetiva verificar o papel do vídeo-ativismo também no campo audiovisual da obra em si.

4.1 Do Facebook para as telas: a produção colaborativa do documentário *20 centavos*

As manifestações que tomaram as ruas de diversas cidades brasileiras, em junho de 2013, mobilizaram diversos setores da sociedade, suscitando não só estudos acadêmicos, mas também manifestações artísticas que procuraram registrar esse significativo momento histórico do país. Formadas, inicialmente, como um ato de repúdio contra o aumento na tarifa do transporte público em São Paulo e Rio de Janeiro, a partir de uma convocação do Movimento Passe Livre (MPL) pelas mídias sociais, especialmente o Facebook, as mobilizações cresceram e ganharam força também pela disseminação das imagens registradas dos protestos por dispositivos móveis como *smartphones* e *tablets* acoplados com câmeras.

Dessa forma, como foi discutido no primeiro capítulo desta dissertação, o Brasil presenciou protestos urbanos até então inéditos, tanto pela forma como foram organizados – por meio das redes digitais, sem líderes definidos – como pela forma como cresceram e se espalharam por todo país, com os cidadãos produzindo seus conteúdos a partir de seus próprios dispositivos e publicando-os em seus espaços midiáticos conectados em rede. Diante disso, percebendo o valor político e histórico das manifestações e, mais precisamente, após a manifestação do dia 13 de junho, que recebeu intensa repressão policial na cidade de São Paulo, o cineasta Tiago Tambelli começou a desenvolver a ideia de produzir um registro audiovisual dos protestos, mesmo sem ter clareza ainda de qual seria o formato resultante da experiência.

Porém, como as manifestações já estavam ocorrendo e, por isso, o início das filmagens deveria ser urgente, o cineasta explica, em ⁴entrevista concedida a esta pesquisa, que não tinha tempo de escrever um projeto, pensar em um processo de produção nem procurar leis de incentivo ou editais. Assim, optou por um caminho inusitado: decidiu enviar uma mensagem para, aproximadamente, 50 amigos de sua rede de contatos no Facebook, convidando-os para fazerem as filmagens dos protestos que estavam sendo realizados. Desse total, cerca de 30 pessoas aceitaram o convite e, com isso, formaram um grupo no Facebook, que se auto intitulou “Aparelho Filmes”.

A partir da constituição desse grupo, formado por pessoas ligadas de alguma forma ao universo audiovisual, como cineastas, produtores, fotógrafos, operadores de áudio e roteiristas, a equipe começou a trabalhar de forma articulada, cobrindo as manifestações, atos e demais ações ocorridas durante o período. O produtor Roberto Rocha ressalta que a prontidão na resposta positiva dessas pessoas deve-se ao fato de que nelas também havia um desejo latente de produzir um registro audiovisual sobre aquele momento histórico tão importante no país. E, realmente, a resposta foi imediata, como confirma Tiago Tambelli: “Na verdade, eu fiz o convite para o grupo no Facebook no dia 16 de junho, um domingo, e no dia 17 já foi o ato no Largo da Batata, que a gente já estava filmando.”

⁴ A transcrição da entrevista com o diretor do documentário Tiago Tambelli e o produtor Roberto Rocha está disponível no anexo desta dissertação.

Como não tinham financiamento para o filme, a captação de imagens foi realizada utilizando os equipamentos que os próprios integrantes do grupo já possuíam. Quando precisavam de uma câmera mais sofisticada, negociavam diárias em locadoras, com preços muito menores. Além disso, contaram com a criatividade para improvisar e obter os resultados desejados: quando ainda não existia o ‘pau de selfie’, um dos realizadores, Marcelo Tibiriça, teve a ideia de amarrar a câmera na extremidade de um cabo de vassoura para fazer as imagens do alto. Todo o filme teve um orçamento de R\$ 50 mil, custeado pela produtora Lente Viva Filmes, da qual o diretor Tiago Tambelli é sócio.

Com a adesão das pessoas ao projeto, foi possível formar cinco equipes de produção, todas com pelo menos um assistente de produtor, um câmera e um operador de áudio. “A gente conseguiu sair com uma equipe completa em cinco unidades”, relata Roberto Rocha, um dos produtores. Antes de começarem a filmar, a equipe recebeu uma única instrução do diretor Tiago Tambelli: para seguirem sua intuição. “Para esse grupo que trabalhou mais diretamente no filme, em São Paulo, o que eu disse quando a gente se reuniu foi: olha, vamos para a rua e que vocês se guiem pelo coração, pelo olhar pessoal de cada um”, conta o diretor. Assim, como o próprio cineasta declara, o resultado foi um mosaico de pessoas que foram à rua e filmaram sob a sua ótica, um conjunto de diferentes olhares.

Além disso, de forma paralela, o grupo também começou a fazer uma coletânea de materiais de possíveis colaboradores, buscando imagens que poderiam integrar a composição do documentário. Dessa forma, receberam materiais de diversos colaboradores, como do jornal *A Nova Democracia*, no Rio de Janeiro, que enviou as imagens do espancamento do policial; de um cineasta indígena, do Xingu, que cedeu as imagens do protesto dos índios no Congresso; de colaboradores de Brasília que enviaram as imagens exibidas no final do filme, do protesto em frente ao Congresso Nacional, entre outros. Segundo Tambelli, cerca de 30% do material que está no documentário foi recebido de uma mídia ativista, o restante é resultado do material registrado pelo grupo.

O trabalho de cobertura do grupo rendeu uma quantidade expressiva de filmagens – quase duas horas de gravações – que foram resumidas no documentário de 52 minutos e 19 segundos. Enquanto a captação das imagens foi realizada em um estilo bastante espontâneo, com muito uso de câmera na mão e liberdade ao conduzir os movimentos para a filmagem, a realização da montagem,

por outro lado, foi bastante meticulosa, com o cuidado de organizar os fragmentos, conferindo determinado sentido político à obra. “O documentário tem uma linha condutora, tem uma ordem meio cronológica, mas dando valores que vão ao encontro com a nossa visão de mundo”, explica Tiago Tambelli.

Outro aspecto a ser ressaltado na produção do filme foi o tempo de sua conclusão – menos de seis meses, período bastante inferior à media de produções cinematográficas. O diretor explica que tinha o objetivo de produzir o filme o mais rápido possível, para estar pronto próximo às manifestações e poder fomentar a discussão. Assim, depois das últimas imagens captadas em julho de 2013, no final de dezembro do mesmo ano, o grupo já enviou a montagem do documentário para o festival “É Tudo Verdade”, ficando entre os selecionados.

Com isso, o lançamento oficial de *20 centavos* foi no festival, no dia 08 de abril de 2014, com ingressos esgotados. Depois da estreia, o filme participou também de importantes festivais, como o *Jihlava International Documentary Film Festival* na República Checa, o maior festival de documentário do Leste Europeu e Centro Europa, sendo o primeiro filme brasileiro a entrar na Mostra Competitiva do Jihlava, onde receberam uma menção honrosa; o “Festival Internacional Pachamama – Cinema de Fronteira”, realizado no Acre e “TELAS – Festival Internacional de Televisão de São Paulo”, entre outros.

Assim como a produção foi colaborativa, a distribuição também é, prioritariamente, alternativa e direcionada para o uso social. Ainda que o filme tenha sido concedido, no início, a veículos massivos como o ⁵Netflix e o Canal Brasil, o foco do grupo é a distribuição independente, com projeções em escolas, universidades, bibliotecas municipais, sindicatos, praças públicas, entre outros, sempre seguido de debates. Segundo Tiago Tambelli, o filme foi projetado, inclusive, em algumas escolas durante a ocupação dos alunos, recentemente, em São Paulo.

Como um filme independente, o documentário busca recursos também para viabilizar essas projeções. No ⁶site do documentário, há um convite para quem deseja ser um exibidor do filme e para quem tem interesse em contribuir financeiramente com as exibições. Para Tambelli, esta forma de distribuição

⁵ O documentário foi exibido durante um ano no Netflix, e no Canal Brasil o filme continua a fazer parte da grade de programação.

⁶ Site disponível em: < <https://20centavosfilme.wordpress.com/> >. Acesso em: 18 de janeiro de 2016.

colaborativa foi muito bem aceita: “O maior resultado do filme foram as projeções que a gente organizou em sindicatos, escolas, universidades. Foram muitas projeções, mais de 50.” O diretor ainda afirma que hoje isso é uma tendência, mesmo produções que são beneficiadas por leis de incentivo ou editais públicos também vêm atuando dessa forma, buscando uma distribuição independente e utilizando as redes sociais online para divulgar essas exhibições. Além disso, essas projeções fomentam o debate público, como ressalta Roberto Rocha, que costuma dizer que o filme tem cerca de duas horas de duração: 50 minutos de exibição e 50 de discussão.

Sobre os resultados alcançados, Tambelli afirma que embora não tenham nenhum retorno financeiro com a produção até agora, todos estão satisfeitos com o documentário produzido e o grupo “Aparelho Filmes” existe até hoje no Facebook. O diretor comenta que no início o caminho não estava muito claro sobre qual seria o principal objetivo do filme; a única certeza quando tomou a iniciativa de convocar as pessoas pelo Facebook era o desejo de participar do processo histórico do ponto de vista cinematográfico. No entanto, no decorrer do processo, o grupo percebeu que o documentário poderia ajudar na compreensão das manifestações de junho de 2013.

O diretor ainda destaca mais um ponto como propósito do filme: contribuir para o desenvolvimento de uma cultura cinematográfica de filmes engajados no Brasil. Segundo Tambelli, há algumas produções, mas são esporádicas, nada contínuo. Nesse sentido, sua maior referência para fazer o documentário foi o cineasta cubano Santiago Álvarez, que na década de 60 e 70 fez diversos filmes que acompanhavam manifestações sociais, com engajamento político. Com características do cinema direto observativo, diretor e produtor concordam que todas as falas e áudios do documentário foram registros da rua, sem nenhum tipo de indução. Mas, na montagem, o ativismo pode ser reconhecido. “Nosso cinema foi mais observativo, o nosso ativismo entra na mensagem do filme”, define Tiago Tambelli.

4.2 A narrativa em marcações

Como aponta Martin (2003), o que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais e artísticos é o poder que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade. Assim, o que

aparece nas telas, à primeira vista, coincide de maneira exata e unívoca com o que é dado por real, no entanto, as imagens apreendidas são sempre uma representação mediatizada pelo tratamento fílmico, podendo adquirir diferentes significados. Dessa forma, muitos sentidos presentes na obra podem passar despercebidos em um primeiro contato, porém, em uma visão mais detalhada podem ser claramente identificáveis.

Diante disso, segue a análise audiovisual do documentário *20 centavos*, com apontamentos que seguem sua ordem cronológica de modo a identificar suas principais características estéticas e discursivas. Para melhor entendimento e organização, a análise será apresentada seguindo a divisão das partes do filme, que são marcadas por legendas que relacionam os acontecimentos a determinados espaços e datas: Rua Maria Antônia – 13 de junho de 2013; Largo da Batata – 17 de junho de 2013; Viaduto do Chá – 18 de junho de 2013; Vale do Anhangabaú – 19 de junho de 2013; Avenida Paulista – 20 de junho de 2013 e Capão Redondo – 25 de junho de 2013. Todos estes seis locais estão situados na cidade de São Paulo.

4.2.1 Abertura e Rua Maria Antônia – 13 de junho de 2013

Logo no início, nas cenas de abertura, o filme apresenta uma sequência que foi alvo de polêmica entre os críticos da imprensa: as imagens de índios invadindo o Congresso Nacional, em Brasília-DF. Após as imagens dos protestos indígenas chegando ao Congresso, quando eles se direcionam a uma estreita entrada, começa uma voz em *off* feminina, dizendo que os índios estavam entrando naquele momento no plenário. Depois de cinco segundos, o espectador descobre que a voz *off* trata-se da voz de uma repórter, pois há uma mudança de plano no qual aparece uma tela de televisão no canal da TV Câmara falando ao vivo que os índios estavam invadindo o plenário do Congresso, naquele momento.

Enquanto a repórter transmite a notícia, são exibidas as imagens, ao fundo da tela da TV, dos políticos levantando-se apressados com a invasão dos indígenas. Na tela, também aparece uma informação fundamental: a data em que a notícia é dada ao vivo, 16 de abril de 2013. A imagem da tela de televisão, que permanece por seis segundos, é então sucedida pelo plano que traz novamente a imagem dos protestos dos índios que, agora, estão dentro do plenário. Somente depois dessa sequência, o título do documentário é exibido sob um fundo negro.



Figura 1 – Imagens da TV Câmara ao vivo mostrando os índios invadindo o plenário, com a data exibida no plano (01min29s)

As imagens do protesto indígena causaram estranhamento e críticas devido, justamente, à data em que foi ocorrido, antes das manifestações de junho, logo, argumentaram as críticas, não deviam fazer parte de um documentário que retrata os protestos que começaram com o aumento na tarifa do transporte público de 20 centavos – que dá o título ao filme - no começo de junho de 2013. O jornalista e diretor Barcinski (2014) em uma ⁷crítica para o jornal *Folha de S. Paulo* ressaltou o deslocamento das imagens indígenas:

Talvez a maior prova da falta de rigor jornalístico do filme seja o fato de que ele abre com uma imagem de índios invadindo a Câmara dos Deputados em Brasília. O que não é dito é que isso ocorreu em abril de 2013, dois meses antes dos protestos nacionais pelos '20 centavos'.

No entanto, depois de uma observação um pouco mais detalhada do documentário, é possível constatar que a crítica realizada por Barcinski (2014) não está tão bem fundamentada. Primeiramente, o jornalista afirma que não é dito no documentário que o protesto dos índios ocorreu em abril, o que é uma afirmação

⁷ A crítica está disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1465586-critica-filme-20-centavos-e-confuso-como-eventos-que-o-inspiraram.shtml> >. Acesso em 07 de janeiro de 2016.

incorreta, já que, como descrito acima, houve a inserção de uma imagem da TV Câmara ao vivo, com a data de 16 de abril de 2013, que permaneceu sendo exibida durante seis segundos. Assim, de uma forma sutil, pela montagem – o plano com as imagens dos índios no Congresso liga-se imediatamente ao plano seguinte com a tela de TV que exibe a data – o cineasta informa o espectador sobre o momento em que tais eventos ocorreram.

Além disso, um olhar um pouco mais cuidadoso, tomando a obra como um todo, permite avaliar que as imagens dos protestos indígenas não foram inseridas no início do filme por acaso, ou por um descuido como aponta Barcinski (2014). Pelo contrário, o diretor optou por essas imagens por uma questão simbólica, assim como encerra o documentário com uma passeata na Avenida Paulista com jovens negros cantando a música “Respeito é pra quem tem”, do rapper Sabotage. Ou seja, tanto o começo quanto o final do filme são marcados pela expressão de lutas muito mais antigas que existem no país: a questão indígena e a questão racial.

Outro aspecto a ser destacado é que as cenas de abertura, de certa forma, prefiguram algumas características do filme que será apresentado, tanto técnicas – como a câmera na mão, com a espontaneidade em conduzir a câmera e movimentos mais bruscos – como narrativas – o uso da montagem ideológica ou discursiva em que as imagens se articulam entre si em uma relação de significação. No decorrer da análise, essas características serão mais discutidas com outros exemplos do filme.

Após as cenas de abertura com o protesto indígena e o título do documentário que é exibido sob um fundo negro, o filme se inicia a 01 minuto e 51 segundos, com algumas pessoas vendo uma TV que anuncia o aumento da tarifa de ônibus, metrô e trem na capital de R\$3,00 para R\$3,20 a partir do dia 02 de junho. Assim, é possível perceber que, mais uma vez, o cineasta usa o noticiário de TV para dar a contextualização histórica da situação retratada. Logo em seguida, já se vê, de uma janela, uma multidão de pessoas e surge a referência escrita na tela “13 de junho de 2013, Rua Maria Antônia” e, então, começam as imagens da manifestação. Em um plano geral, a câmera mostra a faixa que está à frente dos manifestantes, com os dizeres: “Violência é a tarifa”, agora em uma contextualização ideológica do que seria exibido posteriormente. Nessa perspectiva, o sentido maior

de violência estaria no aumento da tarifa que afeta diretamente os menos favorecidos e não nos possíveis conflitos decorrentes da mobilização.



Figura 2 – Plano geral mostra a faixa dos manifestantes no início do documentário (02min13s)

Em seguida, são exibidas cenas diversas que retratam a manifestação – uma multidão de pessoas em passeata e cantando “Vem pra rua contra o aumento”; uma pessoa fazendo uma pichação; policiais andando e observando; um ônibus circular pichado com a frase “3,20 nem pensar, roubo”; a tropa de choque a postos; a arma de um policial em plano de destaque (que será abordado na análise mais adiante); um manifestante sendo preso; helicópteros sobrevoando a multidão; policiais e manifestantes negociando o trajeto do protesto que até então estava pacífico e um dos líderes afirmando que o objetivo era continuar dessa forma, em paz. Durante essas imagens, não houve trilha sonora e o ritmo visual estava estável, assim como estavam estáveis as situações registradas. No entanto, nos segundos finais da conversa entre o policial e o manifestante, começa uma trilha sonora pesada, ao estilo de rock, anunciando uma significativa mudança nos padrões de registro da manifestação apresentada.

Exatamente após o policial falar ao telefone duas vezes que estava na Maria Antônia (mais uma forma de frisar o local dos acontecimentos registrados), na segunda vez em que ele diz, já começam as imagens de pessoas correndo, fumaça

e enfrentamento entre manifestantes e a tropa de choque. O ritmo sonoro acompanha o ritmo visual, com planos curtos e movimentos de câmera agitados e bruscos. Depois que o som cessa, ainda são exibidas as imagens dos conflitos, com os policiais atirando bombas de gás e tiros de borracha e os manifestantes correndo. No meio dessa sequência, ligadas ao plano em que aparece a tropa de choque atirando balas de borracha, são inseridas dez fotos em branco e preto, sendo cinco delas dos policiais atirando, duas de manifestantes correndo, uma da fumaça e as duas finais da tropa de choque.



Figura 3 – Foto em branco e preto de policiais atirando balas de borracha em manifestantes (06min22s)

Mais do que somente um elemento estético, o uso das imagens em branco e preto inseridas em um filme a cores expressa um significado preciso, como afirma Bedoya e Frias (2003, p. 123). Segundo os autores, as imagens em branco e preto são geralmente usadas como um modo de distinguir a dimensão da estória ou como uma forma de pontuação que indica ao espectador uma mudança na temporalidade da obra ou na subjetividade de um personagem. No caso dessas imagens do documentário, a leitura mais próxima possível é que as fotos se remetem ao período da ditadura militar no Brasil, já que a maior parte delas está focada nos policiais usando suas armas. Além disso, o contraste entre o branco e preto em um filme a cores remete-se logo a passado, o que reforça essa associação. Por fim, em um contexto ideológico, o conflito que houve no dia 13 de

junho de 2013, com uma das repressões policiais mais violentas de todas as manifestações do período, justificaria a referida montagem, uma vez que a repressão policial exercida no presente lembraria a repressão violenta dos anos de ditadura. Assim, o plano de detalhe da arma do policial no início da primeira parte, quando tudo estava tranquilo, seria um prenúncio do que estaria por vir. As imagens do início preparariam o clímax do violento confronto exibido posteriormente.

Depois da inserção das fotos, as imagens do conflito entre policiais e manifestantes continuam por alguns minutos, até uma outra colagem ser apresentada: a matéria de capa do jornal *Folha de S. Paulo* (mas o nome do jornal não é mostrado) que noticia a violência dos policiais na manifestação passada, com o título “Polícia reage com violência a protesto e SP vive noite de caos” e a foto de um policial agredindo um casal. O uso de uma matéria de capa de jornal, que traz na linguagem escrita as mesmas informações que há poucos instantes o documentário explicitou no audiovisual, pode ser visto como um recurso de legitimação, para confirmar as imagens exibidas do conflito. Assim, os registros ganham mais veracidade, pela confirmação de uma outra mídia, que possui grande credibilidade em amplos setores sociais.

Ligada à foto do jornal, inicia-se a sequência de encerramento dessa primeira parte, em que a relação entre música e imagens lembra a linguagem de um videoclipe, substituindo a tensão por um clima mais ameno. São exibidas as imagens das pessoas tomando trem e metrô lotados, com a música “O trem”, de RZO, como trilha, que fala sobre o difícil cotidiano dos trabalhadores que dependem de transporte público com superlotação. Quando a música pára, é exibido um plano de vista panorâmica dos prédios da cidade de São Paulo, que permanece na tela por cinco segundos, servindo como fronteira entre a primeira parte do filme que termina e a segunda que vai se iniciar.

4.2.2 Largo da Batata e Viaduto do Chá – 17 e 18 de junho de 2013

A segunda parte, que tem início aos 09 minutos e 46 segundos, começa com as imagens de uma multidão no Largo da Batata cantando “Vem pra rua contra o aumento”, e a faixa com os dizeres: “Violência é a tarifa” é novamente registrada. Em seguida, são exibidas cenas diversas que retratam a manifestação, como no início da primeira parte. No entanto, a diferença agora é que o enfoque são os

próprios manifestantes e não mais os policiais, que apareceram em muitas imagens na Rua Maria Antônia, e em algumas com planos de destaque. No Largo da Batata, os protagonistas são as pessoas que estão nas ruas, assim, as imagens mostram as peculiaridades de cada um, com seus enfeites, cartazes e diferentes formas de protesto, em planos de detalhe. Em meio ao protesto, o filme dá voz a um manifestante que condena a impunidade, em seguida, em um plano de vista panorâmica, são exibidas as imagens de milhares de pessoas no local.

Na sequência, voltam a ser exibidas as imagens dos manifestantes com os cartazes, intercalando enquadramentos mais abertos que mostram a grande quantidade de pessoas no protesto e mais fechados, com detalhes das frases dos cartazes, instrumentos musicais e bandeiras dos manifestantes. Logo depois, é exibido o momento em que um dos líderes da manifestação convoca as pessoas para seguirem com o protesto para a Avenida Paulista. Em seguida, começa uma trilha sonora (a mesma do início do filme), com batidas mais rápidas que acompanham as cenas dos manifestantes indo para a Avenida Paulista. Pouco depois da trilha terminar, um grupo de jovens encapuzados é registrado e um deles fala para a câmera dizendo que o pobre é invisível e que o problema é o capitalismo.

Nas cenas finais desta segunda parte, o que parecia tudo tranquilo, mais uma vez termina em conflitos. Os manifestantes resolvem protestar em frente ao Palácio dos Bandeirantes, edifício-sede do Governo do Estado de São Paulo, e os policiais respondem com bombas de gás e tiros de bala de borracha. Agora, a imagem que permanece por cinco segundos, fazendo uma separação entre a segunda parte que termina e a próxima é a foto de capa do jornal americano *The New York Times* que mostra um policial brasileiro lançando um spray contra uma senhora. Ao contrário da matéria mostrada na parte anterior, que não identificava de qual jornal se tratava, desta vez, o cineasta prefere identificar o veículo, reforçando a gravidade da violência policial nas manifestações, que chega a ser matéria de capa de um dos maiores jornais do mundo.

A terceira parte, que se inicia aos 18 minutos e 20 segundos, no Viaduto do Chá, abre com a imagem do prédio da Prefeitura de São Paulo, e já começa a mostrar o grande número de manifestantes no local, em frente à Prefeitura. Na sequência, as imagens mostram um grupo de manifestantes divergindo em relação a que atitude tomar, um deles afirma que “se não quebrar, não vai mudar”. Em seguida, dois manifestantes também falam sobre a importância de se unir e

protestar. Assim como na primeira parte há toda uma preparação para as cenas da violência policial, com planos de detalhe em suas armas e nas tropas de choque, agora a preparação é inversa. Se até agora, o destaque foi dado para a violência policial, nesta parte, quem vai protagonizar as cenas de violência que se seguirão são alguns dos próprios manifestantes, assim, o enfoque desta terceira parte está concentrado neles.

Logo depois das falas dos manifestantes, as imagens mostram o começo do vandalismo: um jovem ateando fogo em uma bandeira, outros jovens puxando outras bandeiras oficiais e a trilha sonora com batidas de rock começa. Tem início, assim, as cenas de violência, com grande tensão: os manifestantes tentam invadir o prédio da Prefeitura, os policiais tentam impedir, os manifestantes buscam objetos para arrombar a porta do prédio, muitas pessoas correm com a confusão. No meio da sequência, assim como houve na primeira parte, as fotos em branco e preto também foram inseridas aqui, em mesmo número, dez. No entanto, nesta parte, como foi mencionado anteriormente, o destaque não é a violência policial, mas dos próprios manifestantes, que são retratados em todas as fotos. Em duas aparece um homem com uma grade nas mãos; em duas são dois jovens na rua; em três aparecem jovens nas janelas do prédio da Prefeitura e as últimas três fotos mostram pessoas correndo em meio a fumaça das bombas de gás.

Se a inserção das fotos no contexto anterior se remetia claramente à ditadura militar, nesta terceira parte, a colagem das fotos pode apresentar mais de uma significação. A princípio, essa inclusão poderia se remeter à imparcialidade dos registros, se na primeira parte foi exposta a violência praticada pelos policiais, agora se coloca em evidência a violência também dos manifestantes. Porém, com um olhar um pouco mais ideológico, é possível ver essas imagens como uma resposta à repressão policial, em um conflito pela ocupação dos espaços públicos, já que os manifestantes desejavam ocupar o prédio da Prefeitura de São Paulo. De qualquer forma, é certo que o mesmo espaço que foi dado na cobertura da repressão policial, na primeira parte, também foi oferecido ao registro dos atos violentos dos manifestantes, com dez fotos em ambos os casos.



Figura 4 – Foto em branco e preto de manifestantes tentando entrar no prédio da Prefeitura de São Paulo (21min32s)

Depois das fotos, são exibidas imagens dos manifestantes correndo e, pela primeira vez, nessa parte, há o enquadramento das tropas de choque enfileiradas, em posição de combate. A correria segue, com tiros e fumaça, os efeitos parecem ainda mais reais com as imagens tremidas e com muitos sobressaltos. Mais uma vez, o confronto entre policiais e manifestantes ganha uma trilha sonora pesada ao estilo de rock, em conformidade com o impacto das cenas apresentadas que lembram um cenário de guerra. Mesmo de longe, a câmera busca um enquadramento mais fechado para registrar o policial sendo espancado por um grupo de manifestantes. O policial, então, ferido tem que ser arrastado por seus companheiros.

Em seguida, aparece novamente uma sequência de fotos em branco e preto que, dessa vez, parece não apresentar uma ligação direta com as anteriores, tanto pelo número (18 fotos) como pela temática: a ação dos black blocs – grupo que usa roupas e máscaras negras e que se manifesta contra o capitalismo e a globalização com ações de ataques diretos a fachadas de empresas multinacionais, bancos e demais símbolos do capitalismo. As fotos mostram integrantes do black block invadindo lojas e destruindo caixas eletrônicos em bancos, vidros quebrados, material pegando fogo no meio da rua e um manifestante tentando arrancar uma bandeira do lado de um banco.

As fotos em branco e preto conferem destaque às ações do grupo, ainda que não seja visível nenhum padrão de comparação direto com as fotos anteriores,

em uma visão de conjunto, pode-se dizer que as três inserções de fotos representam os três grupos que protagonizaram as manifestações: os policiais, os manifestantes e o grupo dos black blocs. Outro aspecto a ser ressaltado é que nos três momentos em que as fotos são inseridas são momentos de grande tensão, e de violência, no ápice das situações em que cada um dos grupos é agente. Dessa forma, o cineasta dá destaque a cada um dos personagens das manifestações, relacionando-os as suas ações.

Após a exibição das fotos, as cenas de destruição de lojas e bancos continuam, alternadas com imagens de fumaça e prédios incendiados. Em seguida, os manifestantes tentam derrubar uma ambulância e queimam o carro de reportagem de uma emissora de TV, a Record. Um senhor que assistia a tudo, sai indignado e quando vê a câmera grita dizendo que aquela ação só serviria para desestruturar a ação de protesto, que as pessoas que estavam fazendo vandalismo só poderiam ser do sindicato, “só podiam ser pau mandado”. A fala do senhor, que encontra na câmera um meio de expressão, e sua inclusão no filme, confirmam a multiplicidade de vozes presentes na manifestação, e a intenção do cineasta de mostrar essa pluralidade.

A terceira parte do documentário é encerrada, mais uma vez, com uma matéria de capa de jornal impresso, que traz como manchete: “Manifestantes tentam invadir Prefeitura; SP tem noite de caos”. Dessa vez, o jornal é *O Estado de S. Paulo*, diferente da primeira parte em que foi exibida uma matéria do jornal *Folha de S. Paulo*. Porém, do mesmo modo anterior, o nome do veículo não foi exibido. O uso de dois jornais diferentes, mesmo sem mostrar seu nome na tela, não deixa de ser um aspecto curioso. Para não correr o risco de ser tendencioso, possivelmente, o cineasta preferiu optar pelo uso alternado dos dois jornais mais conhecidos do estado de São Paulo, mesmo não exibindo o seu nome. No entanto, como estes veículos são muito conhecidos, principalmente no estado, poderia haver a possibilidade dos espectadores reconhecê-los só pelas características do design da mídia, daí a opção pelo uso dos dois veículos e não só de um.

4.2.3 Vale do Anhangabaú e Avenida Paulista – 19 e 20 de junho de 2013

A quarta parte do documentário, que se inicia aos 27 minutos e 20 segundos, abre mostrando o dia seguinte à manifestação em frente à Prefeitura: o

helicóptero da polícia sobrevoando o local, trabalhadores municipais limpando as pichações e, como um contraponto da manifestação exibida até aqui, uma multidão de pessoas assistindo à transmissão dos jogos da seleção brasileira na Copa das Confederações, em um telão. Muito animadas, as pessoas comemoram intensamente um gol da seleção. Poucos minutos depois, aparece no mesmo telão, interrompendo o jogo, o governador Geraldo Alckmin revogando o reajuste do preço da passagem dos transportes públicos na capital. Em seguida, a multidão comemora a revogação do reajuste da mesma forma que comemorou, anteriormente, o gol da seleção.

Se a princípio a inclusão dessas imagens pode causar estranhamento em uma montagem narrativa, em uma montagem ideológica ou discursiva, é facilmente explicável. Assim como no caso do protesto indígena que teve uma função simbólica na abertura do filme, a inclusão do jogo de futebol tem a mesma característica. Exatamente no mesmo local onde no dia anterior houve um importante ato de manifestação, uma multidão se reúne para assistir a um jogo de futebol, demonstrando não se preocupar com o protesto político que houve há menos de 24 horas no mesmo espaço. Ou seja, a luta de alguns, que beneficia a todos, não encontra respaldo na maioria.

Na sequência, já são exibidas as imagens da passeata no dia 20 de junho, na Avenida Paulista, com a legenda informando a data e o local aos 29 minutos e 02 segundos do documentário. Pela primeira vez, não há um marco delimitando claramente a passagem de uma parte para a outra, até mesmo porque a quarta parte, no Vale do Anhangabaú, com menos de dois minutos, parece ser mais uma passagem do que uma parte em si. Na verdade, este fragmento não exibiu nenhum protesto, ao contrário das demais partes, mas sua importância na construção da obra foi mostrar a declaração do governador em meio à torcida em um jogo de futebol, representando a imagem da outra parcela da população despolitizada.

A penúltima parte exhibe imagens de uma multidão cantando o hino do Brasil em uma passeata, agora em clima de vitória, comemorando a revogação do aumento da passagem, pela qual lutaram nas manifestações anteriores. A música “Tem vinte centavos aí?”, de Ademilde Fonseca, faz a trilha em cenas de descontração. No entanto, o clima mais tranquilo não demora a ser substituído pelas desavenças que surgem entre os manifestantes. Muitos confrontos são registrados,

basicamente, entre os que condenam a presença de qualquer partido político e os membros de alguma filiação partidária. A trilha sonora, ao ritmo de rock, começa para acompanhar mais cenas de violência, agora entre os próprios manifestantes. Se antes o adversário era externo (policiais, governo), agora a luta torna-se interna: um grupo rouba bandeiras de partido político pertencentes a outros manifestantes e queimam; há lutas físicas entre os manifestantes; ofensas e palavras de ordem apartidária.

No final dessa sequência, são exibidas pela quarta e última vez as fotos em branco e preto, agora em número de 11, de forma diferente dos padrões anteriores. Primeiramente, porque as inserções anteriores foram exibidas em silêncio, nessa há a voz de uma senhora fazendo uma reza. Em segundo lugar, se antes as fotos se referiam a um mesmo grupo de personagens (policiais, manifestantes e black blocs, nessa ordem), agora a referência não é única. No entanto, a quinta e a sexta foto que retratam um motorista de ônibus ao lado de uma mulher que aparece em um carro de luxo, com teto solar, podem ser o indicativo da significação desse último conjunto de fotos, na qual as quatro primeiras são de pessoas com a bandeira nacional; a quinta e a sexta são do ônibus ao lado do carro; a sétima e oitava são de um jovem levantando um cartaz escrito “que orgulho de você” e no próprio peito escrito “sem vandalismo”; a nona é de um plano de detalhe de uma catraca; a décima é da parte de baixo da catraca escrito “Passe Livre” e a última mostra dois jovens carregando a mesma catraca, em meio a multidão.



Figura 5 – Foto em branco e preto mostra carro de luxo ao lado de ônibus circular (36min51s)

Diante das fotos apresentadas e, principalmente, da foto que coloca lado a lado o motorista do ônibus e a mulher no teto solar do carro de luxo, é possível considerar que a inserção do conjunto de fotos tem como propósito apresentar em contraposição duas classes sociais – a classe média e de alto poder aquisitivo representadas pelas primeiras fotos de pessoas com bandeiras e a classe menos favorecida representada pelas fotos da catraca, que também se relacionam ao Movimento Passe Livre (MPL), que é um dos principais agentes da manifestação, já que foi o grupo quem convocou pelo Facebook as primeiras manifestações contra o aumento das passagens. Além disso, em uma posição ideológica, a dualidade nas fotos também representa o contraponto da direita (nacionalismo, bons carros) com a esquerda (população menos favorecida, que depende do transporte público e precisa lutar pela melhoria das condições de vida – luta pelo passe livre).

A hipótese do cineasta ter o propósito de apresentar um contraponto da direita com a esquerda se reforça quando depois de pouco mais de um minuto das fotos serem apresentadas que, por sua vez, foram inseridas no meio da luta entre os manifestantes na Avenida Paulista, há o discurso de um dos líderes da manifestação, claramente de esquerda. Quando o líder começa a falar, antes da câmera mostrá-lo, é exibido, em primeiro plano, um megafone com o desenho do Che Guevara – conhecido guerrilheiro e símbolo de esquerda - à frente da multidão que aparece desfocada.



Figura 6 - Imagem de megafone usado por manifestantes, com desenho de Che Guevara, em primeiro plano (38min03s)

O primeiro manifestante fala por 14 segundos sobre o processo de construção coletiva e logo começa o discurso de um outro jovem, que não aparece identificado no filme, mas se trata do conhecido jornalista ⁸Leonardo Sakamoto que fala exatamente sobre a passeata do dia 20, uma quinta-feira, na Avenida Paulista, retratada há poucos minutos. Em seu discurso, o jornalista afirma que aquele ato, que era para ser de comemoração, foi tomado por conservadores, reacionários e pessoas que não sabiam o que estavam acontecendo, transformando a passeata em um campo de confronto. Mas, Sakamoto considera isso algo positivo para a esquerda (38min50s):

Naquela quinta para sexta de madrugada, muita gente no Twitter, no Facebook, ficou com medo 'estamos sofrendo um golpe'. Aí eu falei 'que bom que a direita sai do armário'. Para o armário nunca mais. Porque eu prefiro uma direita fora do armário que fale com sinceridade na cara, que dê a cara para bater, que faça um bom debate, um diálogo comigo em público, do que uma direita escondida, que manipula entre quatro paredes.

Com o discurso do jornalista, fica bastante evidente o propósito do documentário de estabelecer um contraponto entre as duas posições ideológicas – direita e esquerda, conforme mencionado acima, na discussão sobre o último conjunto de fotos. A sequência do discurso é cortada para uma mudança de plano, exatamente na última palavra proferida por Sakamoto “paredes”, conforme o trecho transcrito. A mudança é marcada por um efeito sonoro que lembra o som de um tiro, o que, de certa forma, também pode ser simbólico já que o manifestante acabara de lançar sua posição de ataque contra a direita. Esse efeito sonoro também está presente no início e final do documentário, quando o título em branco aparece sob o fundo negro, como se entrasse em choque.

A imagem que segue é de repórteres entrevistando um coronel da polícia militar durante uma manifestação, perguntando sobre a trajetória do protesto. Como muitos jornalistas falam ao mesmo tempo, na rua e em meio a outras pessoas, o áudio não permite identificar a entrevista com exatidão. No entanto, ainda que seja uma imagem muito breve (26 segundos), com um áudio deficitário, a escolha de colocar um policial militar concedendo entrevista, exatamente depois da imagem de um discurso da esquerda, não pode passar despercebida de uma significação

⁸ A opção pela não-identificação de nenhum intelectual ou jornalista no filme será discutida mais adiante no próximo subcapítulo: A montagem como discurso.

simbólica. Como, principalmente, nesta penúltima parte, o cineasta está trabalhando com a contraposição entre direita e esquerda, uma vez que o jornalista Leonardo Sakamoto deu voz, claramente, à esquerda, a figura do policial poderia aludir à direita, ainda que o espaço concedido a essas duas vozes tenha sido significativamente desigual.

A sequência que se inicia, logo depois da entrevista com o policial, abre com um plano de detalhe em uma catraca sendo levada por jovens do MPL. A catraca é o símbolo do movimento que luta pelo transporte público e ‘por uma vida sem catracas’ é o seu lema. São exibidas, então, cenas de um ato de manifestação do MPL na Praça da Sé, em São Paulo, encerrando a penúltima parte do filme. O líder convoca os cidadãos a continuar se organizando em suas comunidades para lutar pelo transporte público que é direito do trabalhador e afirma que agora o poder é do povo, já preconizando o encerramento do documentário.

4.2.4 Capão Redondo – 25 de junho de 2013 e encerramento

Da mesma forma que a passagem anterior de uma parte a outra, agora também não há uma delimitação clara entre a penúltima e a última parte. O plano com o ato de manifestação do MPL é ligado diretamente a uma passeata, que somente depois de oito segundos é identificada pela legenda como sendo em Capão Redondo, no dia 25 de junho. A legenda aparece aos 42 minutos e quatorze segundos. Esta manifestação não alcançou tanta repercussão na imprensa quanto as demais retratadas, até este momento, no documentário.

Logo no início desta parte, um plano de detalhe foca a faixa que está à frente da passeata: “Agora é poder popular”. Poucos segundos depois, uma outra faixa também é identificada: “Por uma vida sem catracas”, o que simboliza que este é um movimento ligado ao MPL. Uma manifestante que conduz a multidão, fala ao microfone os bairros dos quais os manifestantes fazem parte, todos bairros de periferia. Dois manifestantes, um homem e depois uma mulher falam da importância da população lutar por melhores condições de vida. Nota-se, desta forma, que o documentário também deu voz às pessoas da periferia, já que os demais atos registrados aconteceram em regiões mais centrais de São Paulo.

Depois da manifestante concluir sua fala, as imagens voltam ao ato de protesto do MPL na Praça da Sé. Os manifestantes agora fazem um círculo e

queimam a catraca. Um enquadramento fechado destaca a catraca sendo queimada, possivelmente, o maior símbolo de todo documentário, que representa a vitória do poder popular sobre todas as limitações impostas pela desigualdade social.



Figura 7 – Catraca é queimada pelos manifestantes do MPL (46min58s)

Na sequência, são exibidas as últimas cenas do documentário, em uma manifestação em frente ao Palácio do Planalto, em Brasília-DF. As imagens começam mostrando um policial negociando com um manifestante em igualdade de condição, dizendo: “Você e eu estamos na mesma merda agora”. Em seguida, são exibidas as imagens da multidão em protesto e o conflito com os policiais. Enquanto, são mostradas as cenas finais, há uma voz em *off* de um líder gritando palavras de ordem sendo repetidas pelos manifestantes: “O poder para o povo; e o poder do povo vai fazer um mundo novo”. Durante as falas, um efeito de luz faz as sombras dos manifestantes, que estão em uma obra arquitetônica do Palácio do Planalto, parecerem muito maiores do que são na realidade, em uma simbologia direta das palavras de ordem que estavam sendo ditas. Ou seja, o povo que hoje se mostra fraco e refém das arbitrariedades de um poder político que privilegia seus próprios interesses, se unir suas forças, poderá se fortalecer, tomar o poder para si e, desta

forma, mudar a realidade em que vive. As palavras são repetidas com muita emoção, causando uma cena final de impacto, até que no final da frase “O poder para o povo”, aparece o fundo negro e, com o efeito sonoro de tiro, o título *20 centavos* encerra o documentário.



Figura 8 – Efeito de luz reflete a sombra dos manifestantes de maneira ampliada (48min49s)

Em seguida, enquanto passam os créditos finais do filme, a música “Respeito é pra quem tem”, do rapper Sabotage, faz a trilha sonora. Logo depois, ainda com a música, as cenas de encerramento trazem uma passeata de jovens, a maioria negros, cantando a mesma canção que fala sobre as dificuldades da vida na favela. Dessa forma, as imagens finais sintetizam a grande mensagem do documentário, que aparece de forma mais explícita a partir da segunda metade do filme: a obra, produzida de forma independente, por um coletivo audiovisual, representa, antes de tudo, um instrumento de discussão política popular com o objetivo de transformação social, bem ao padrão vídeo-ativista, tema da presente pesquisa.

4.3 A montagem como discurso

Diante dos apontamentos da análise, é possível destacar uma característica central no documentário *20 centavos*, que estrutura toda a sua composição: a montagem discursiva ou ideológica que se revela em diversos fragmentos do filme, como no protesto indígena na abertura; na inserção das fotos em branco e preto; no uso das matérias dos jornais impressos; nas trilhas sonoras que reforçam a imagem visual; na multidão que assisti ao jogo de futebol no mesmo lugar onde a manifestação foi realizada no dia anterior e comemora a revogação da passagem da mesma forma que se comemora o gol, entre muitos outros momentos discutidos na análise que indicam um valor simbólico.

Segundo Bedoya e Frías (2003, p.259, tradução nossa), diferente da montagem narrativa, em que as imagens se relacionam em uma continuidade que sustenta o filme, “na montagem discursiva, próximo da colagem, cada fragmento remete a uma esfera de significação. As imagens nos remetem a um discurso e à sua estrutura conceitual ou intelectual.” Desse modo, com a combinação de elementos visuais e sonoros, o cineasta pode criar diferentes sentidos, de acordo com seus objetivos.

Para Martin (2003), que adota a nomenclatura “montagem ideológica”, este tipo de articulação, que evidencia relações entre acontecimentos, objetos ou personagens, faz suscitar a participação ativa do espectador, que precisa interagir com o processo de criação tanto com sua razão como pela sua emotividade. O autor aponta que, muitas vezes, a aproximação dos planos de imagens não se baseia em uma relação material explicável direta, a ligação é feita na mente do espectador que pode, em última instância, recusá-la, dependendo da persuasão do diretor.

Assim, pelos exemplos analisados no documentário, observa-se que o cineasta optou pela montagem discursiva ou ideológica, construindo relações simbólicas pela articulação das imagens registradas e dos elementos audiovisuais. Ao contrário de algumas críticas da imprensa, como a de ⁹Barcinski (2014), que classificou o filme como “caótico e confuso”, o documentário foi muito preciso na

⁹ A crítica de Barcinski, no jornal *Folha de S. Paulo*, já foi citada no início da análise sobre as cenas de abertura do documentário que mostram o protesto indígena no Congresso Nacional. A crítica está disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1465586-critica-filme-20-centavos-e-confuso-como-eventos-que-o-inspiraram.shtml> >. Acesso em 16 de janeiro de 2016.

construção da sua montagem, relacionando acontecimentos e personagens em um sentido simbólico, sem deixar nenhuma parte ao acaso. No entanto, como afirma Martin (2003), o espectador também pode recusar as ligações sugeridas pelo filme; o que, pelas análises realizadas, pode ocorrer por duas razões: por distração, em um rápido contato (já que algumas ligações realmente não se apresentam de forma tão clara) ou por negação voluntária mesmo.

Como o próprio diretor do documentário, Tiago Tambelli, afirma em uma ¹⁰entrevista ao portal de notícias *iG*, a montagem é a responsável por transmitir o sentido do filme: “Em termos narrativos, o filme não é discursivo. Ele não explica o que está acontecendo, ele mostra. Nosso discurso vem da montagem.” Ou seja, nesse momento o diretor assume o tipo de montagem que realizou, indicando que a relação entre as imagens e a forma de construção do documentário não foram aleatórias, mas com a intenção de conferir um determinado sentido aos registros que foram mostrados.

Outro aspecto a ser destacado é, como o diretor diz, o fato do filme não explicar, mas mostrar, ou seja, nessa construção de sentido, as imagens e as articulações entre os elementos audiovisuais são muito mais importantes do que o uso das palavras sob uma forma tradicional - com entrevistas a intelectuais ou autoridades, ou mesmo a narração em *off*, tão comum no gênero documentário – que o diretor optou por não utilizar. Entretanto, esta opção está longe de ser um descuido ou uma escolha sem significado, como apontam Paiva e Cury (2014) que consideram que *20 centavos* desconstrói a alteridade entre intelectual e povo ao optar em ouvir todas as vozes no mesmo espaço da rua, sem entrevistas formais e identificadas a autoridades, em outros locais. Os autores argumentam que quando um diretor decide entrevistar intelectuais em seus escritórios ou em outros ambientes fora do espaço onde está ocorrendo o movimento, o filme faz uma distinção de tal forma dos atores sociais incluídos no discurso cinematográfico que promove uma secessão dos espaços, instaurando uma hierarquia que privilegia os intelectuais como os especialistas capazes de compreender e informar os significados sociais do movimento, em detrimento do povo, agente da ação.

¹⁰ A matéria com a entrevista está disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-04-03/o-cinema-precisa-ir-para-a-rua-afirma-diretor-de-filmes-sobre-protestos-em-sp.html>. Acesso em 16 de janeiro de 2016.

Dessa forma, Tiago Tambelli opta por produzir um documentário que estabelece uma relação de igualdade entre intelectuais e manifestantes:

Vale ainda observar que, em *20 centavos*, os intelectuais também têm a sua voz, mas surgem no espaço da rua, onde ocorrem os eventos. Como nenhum dos atores sociais do filme é nominado, eles também não serão designados em qualquer momento, confirmando-se assim uma igualdade de condições para todos esses personagens. (PAIVA e CURY, 2014, p. 110).

No entanto, segundo os autores, mesmo sem identificação por nome ou profissão, em alguns casos, é possível reconhecer um intelectual no filme se já o vimos em outros momentos, como é o caso do conhecido jornalista Leonardo Sakamoto que aparece no documentário falando aos manifestantes, assumindo uma posição de esquerda. Assim, há a interação das diferentes vozes em um mesmo plano hierárquico.

Nota-se, desse modo, que pelos recursos da montagem e as opções escolhidas, o diretor vai formando as significações do documentário, às vezes mais perceptíveis, outras menos visíveis. No entanto, no conjunto da obra, o sentido maior é plenamente reconhecido, como apontam Paiva e Cury (2014, p. 110): “Assim, o filme vai se colocando explicitamente ao lado dos manifestantes. O cineasta é um integrante do povo e se constitui como sujeito da história enquanto tal, sofrendo todos os riscos de sua opção.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do estudo empreendido, é possível observar que o objeto de análise – o documentário *20 centavos* – pode ser caracterizado como uma obra contemporânea vídeo-ativista, com engajamento político e direcionada para uma conscientização social. Desde a sua concepção, quando o diretor teve a ideia de convidar seus amigos pelo Facebook para que juntos pudessem fazer o registro das manifestações, formando uma produção colaborativa, o vídeo-ativismo esteve presente de forma significativa no filme.

Além disso, na construção e finalização da narrativa, também foram identificados elementos vídeo-ativistas nas características tanto estéticas como discursivas, como a espontaneidade ao conduzir a câmera; a preocupação maior em registrar o que está acontecendo do que com a forma estética; a urgência na produção e divulgação dos materiais – que Zarzuelo (2012) denomina como “vídeo-ativismo 2.0”, como foi discutido no capítulo 2 desta dissertação –, o valor simbólico de uma reivindicação política expressa na montagem e a mensagem principal do filme de se colocar ao lado dos manifestantes, em favor de suas lutas.

O próprio desenvolvimento fora do sistema comercial cinematográfico, a partir da iniciativa do grupo criado pelo Facebook, favoreceu a possibilidade do documentário tornar visível uma interpretação em prol dos manifestantes, o que poderia não ser possível se a produção estivesse vinculada à estrutura da indústria cultural dominante. Como um filme independente, sua distribuição também seguiu caminhos alternativos, com projeções seguidas de debates em escolas, universidades, sindicatos, praças públicas, assim como Santoro (1989) aponta que acontecia com as exposições dos chamados vídeos populares no início da década de 80.

Dessa forma, confirma-se a hipótese inicial que presumia que o vídeo-ativismo tivesse um papel central em toda trajetória do documentário *20 centavos*, desde a sua pré-produção até a distribuição, passando também pela construção de sua narrativa audiovisual. Ao término desta pesquisa, é possível considerar que o documentário é resultante da prática social-midiática, já que foi colaborativo e organizado por meios sociais.

Assim, também se evidencia a importância das redes sociais digitais em todo processo das manifestações ocorridas em junho de 2013, registradas no

documentário. Tanto no início, quando o MPL convocou a população pelo Twitter e Facebook para ir às ruas em protesto pelo aumento das tarifas do transporte público, como no desenvolvimento, quando as fotos e vídeos registrados e postados no Facebook e YouTube propulsionaram a adesão de multidões, quanto no final, quando a partir da criação de um grupo pelo Facebook, as imagens registradas nos protestos resultaram em um documentário vídeo-ativista.

É notável também que os avanços tecnológicos, que possibilitaram o desenvolvimento de câmeras mais leves e de menor custo, contribuíram significativamente para a participação cidadã nos registros e divulgação dos protestos; além do próprio documentário ter sido feito, em grande parte, com as câmeras que os próprios participantes do grupo possuíam e com uma infraestrutura simples, já que contaram com o improviso, como a câmera amarrada ao cabo de vassoura. Dessa forma, verifica-se que o avanço tecnológico, muitas vezes, beneficia a prática ativista, como ocorreu com o surgimento do cine militante, a partir das mudanças tecnológicas que reduziram o custo da produção cinematográfica e o aparecimento do vídeo popular, com o desenvolvimento do formato videográfico.

Neste contexto, assim como em outros países, nos quais movimentos sociais eclodiram impulsionados pelas articulações em redes sociais digitais, as manifestações no Brasil, em 2013, refletem este novo panorama midiático, cultural, social e político, no qual a população ganha mais liberdade de comunicação e autonomia para o exercício da real cidadania. A emergência de novas ferramentas de comunicação digital ao acesso de pessoas comuns, e não mais restritas aos grandes conglomerados midiáticos, dá voz a atores sociais que antes não podiam ser ouvidos, estimulando-os em sua participação cívica.

Diante deste panorama, o gênero documentário apresenta-se como um meio adequado para ser mais um porta-voz dos movimentos sociais da atualidade, como já ocorreu em tempos passados. Com características do Cinema Direto observativo, a obra analisada propõe uma reflexão acerca não só das manifestações de junho de 2013, como da situação política e social do país, como um todo. Mesmo assumindo a ética da não-intervenção, o filme apresenta-se como um instrumento de luta social em prol das classes menos favorecidas, evidenciando sua mensagem por meio das escolhas e articulações na montagem.

Por fim, conclui-se que o documentário *20 centavos* é um exemplo emblemático do resultado da participação cidadã na sociedade digital, no contexto

contemporâneo das novas tecnologias digitais e das mídias sociais. Com a finalização do estudo, acredita-se que a pesquisa contribuiu para promover uma reflexão sobre o papel do registro cidadão como um meio de luta e transformação social.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, C. W.; BELL, Emily; SHIRKY, Clay. Jornalismo Pós-Industrial: adaptação aos novos tempos. **Revista de jornalismo ESPM**, São Paulo, n.5, p. 30-89, abr./mai/jun.2013.

ANGELUCI, Alan César Belo. O digital como locus da cultura participativa. **Poéticas Visuais**, v.5, n.1, p. 45-54, 2014.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Tradução Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BARCINSKI, André. Crítica: Filme “20 centavos” é confuso como eventos que o inspiraram. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 06 jun. 2014. Seção Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/06/1465586-critica-filme-20-centavos-e-confuso-como-eventos-que-o-inspiraram.shtml>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2016.

BARDAJÍ, Luis Lanchares. Rodea el Congreso: la confrontación simbólica através del audiovisual. In BUSTOS, Gabriela et al. **Videoactivismo - acción política, cámara en mano**. Tenerife: Cuadernos Latina, 2014.

BEDOYA, Ricardo; FRIAS, Isaac León. **Ojos bien abiertos: El lenguaje de las imágenes em movimento**. Lima: Fondo de Desarrollo – Universidad de Lima, 2003.

BERNARDET, Jean-Claude. “33” traz novos horizontes aos documentários. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 14 mar. 2004. Seção Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42369.shtml>>. Acesso em: 30 de dezembro de 2015.

BUSTOS, Gabriela. **Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo**. Buenos Aires: La Crujía, 2006.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ESPIRITUSANTO, Óscar; GONZALO, Paula. (coord.). **Periodismo ciudadano: evolución positiva de la comunicación**. Barcelona: Ariel, 2011.

FRANÇA, Andréa. Documentário brasileiro e artes visuais: das passagens e das verdades possíveis. **Alceu**, Rio de Janeiro: PUC Rio, v. 7, n. 13, p. 49-59, jul./dez. 2006

GARCIA, Paloma de la Fuente. Videoativismo de convocatória: el lenguaje publicitario en las Mareas Ciudadanas. In BUSTOS, Gabriela et al. **Videoativismo - acción política, cámara en mano**. Tenerife: Cuadernos Latina, 2014.

GAUTHIER, Guy. **O documentário**: um outro cinema. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2011.

GILLMOR, Dan. **Nós, os media**. Tradução Saul Barata. Lisboa: Presença, 2005.

GONÇALVES, Elizabeth; RENÓ, Denis; MIGUEL, Katarini. Narrativa transmídia, ativismo e os múltiplos discursos dos protestos brasileiros de 2013. **Revista Chasqui**, n.123, p. 55-63, setembro 2013.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LUCENA, Luiz Carlos. **Como fazer documentários**: conceito, linguagem e prática de produção. São Paulo: Summus, 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MATEOS, Concha; RAJAS, Mario. Videoativismo: concepto y rasgos. In BUSTOS, Gabriela et al. **Videoativismo - acción política, cámara en mano**. Tenerife: Cuadernos Latina, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Tradução Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

NICOLA, Ricardo. **Cibersociedade**: quem é você no mundo on-line? São Paulo: Senac, 2004.

_____. Cibercidadania na república tecnológica: contribuições info-inclusivas dos novos paradigmas transculturais canadenses. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v.1, n.16, p. 1-22, jan./jun. 2007.

PAIVA, Samuel; CURY, Joyce. Revendo imagens do povo pela locomoção e politização. **Novos olhares**. São Paulo: USP, v.3, n.2, p. 100-112, jul./dez. 2014.

PÉCORA, Luísa. “O cinema precisa ir para a rua”, afirma diretor de filmes sobre protestos em SP. **iG**. São Paulo, 03 abr. 2014. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/2014-04-03/o-cinema-precisa-ir-para-a-rua-afirma-diretor-de-filmes-sobre-protestos-em-sp.html>>. Acesso em: 16 de janeiro de 2016.

PERUZZO, Cicilia M. Krohling. Movimentos sociais, redes virtuais e mídia alternativa no junho em que “o gigante acordou” (?). **Matrizes**, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 73-93, jul./dez. 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

RENÓ, Denis; FLORES, Jesús. **Periodismo transmedia**. Madrid: Fragua, 2012.

RENÓ, Denis P.; GONCALVES, Elizabeth M. O vídeo popular e as novas tecnologias digitais: uma releitura sobre tecnologia, linguagem e espaço do audiovisual. **Revista Guion actualidad**, Barcelona, v.1, p. 1-13, 2008.

RENÓ, Denis; RUIZ, Sandra. Reflexiones sobre periodismo ciudadano y narrativa transmedia. In CAMPALANS, Carolina; RENÓ, Denis; GOSCIOLA, Vicente (ed.). **Narrativas transmedia: entre teorías y prácticas**. Barcelona: Editorial UOC, 2014.

RENÓ, Denis. **Cinema documental interativo e linguagens audiovisuais participativas: como produzir**. Tenerife. Editora ULL, 2011.

_____. **Documentários em novas telas**. Tenerife: Editora ULL, 2012.

_____. Interfaces e linguagens para o documentário transmídia. **Fonseca Journal of Communication – Monográfico 2**, Salamanca, v.6, p. 211-233, 2013.

_____. Folkcomunicación ciudadana a partir de la web 2.0 y de la movilidad. **Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo**, v.1, p. 51-59., 2015. Disponível em: <<http://www.usc.es/revistas/index.php/ricd/article/view/2140/2456>>. Acesso em 21 de julho de 2015.

_____. YouTube, el mediador de la cultura popular en el ciberespacio. **Revista Latina de Comunicación Social**, n. 62, 2007. Disponível em: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200717Denis_Reno.htm>. Acesso em 10 de julho de 2015.

SANTORO, Luiz Fernando. **A imagem nas mãos**: o vídeo popular no Brasil. São Paulo: Summus, 1989.

SCHERER-WARREN, Ilse. Manifestações de rua no Brasil: encontros e desencontros na política. **Caderno CRH**, Salvador, v. 27, n. 71, p. 417-429, mai./ago. 2014

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

ZARZUELO, Marta Galán. Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales. **Revista Comunicación**, v.1, n. 10, p.1091-1102, 2012. Disponível em: <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa6/085.Cine_militante_y_videoactivismo-los_discursos_audiovisuales_de_los_movimientos_sociales.pdf>. Acesso em: 19 de julho de 2015.

ANEXO

Transcrição das entrevistas

Entrevista com Tiago Tambelli, diretor do documentário *20 centavos* e Roberto Rocha, um dos produtores do filme (Via Skype)

Como surgiu a ideia de produzir o documentário?

Tiago Tambelli: Eu tinha acabado de fazer um filme no Ceará e tinha uma pretensão de fazer um filme em São Paulo, trabalhar algum tema relacionado à minha cidade, foi quando a história de junho de 2013 surgiu, de maneira urgente; então criou-se a possibilidade de fazer um filme em São Paulo sobre um tema político e social, e que apresentava algo muito novo que era justamente esse tipo de política e de ação que o MPL apresentou em 2013. Digamos assim, que apresentou de uma maneira mais próxima do público de São Paulo e que acabou tendo, no ano de 2013, uma ressonância maior do que nos anos anteriores, porque o MPL já existia em pequenas ações. A luta pela tarifa zero começou em Salvador, com a revolta do buzão, ali nasce o movimento estudantil calcado na luta pelo transporte gratuito, depois isso se desloca para Florianópolis, onde também tem uma revolta importante e naquele período surge o MPL como conhecemos hoje, ou seja, ele vinha atuando antes de 2013. Então, os protestos se apresentaram como ideia para um filme de maneira muito forte, principalmente depois da repressão policial no protesto do dia 13 de junho.

Mas, como era um documentário urgente, algo que você precisava dar conta daquela realidade de acordo com aquele tempo, quer dizer, não dava tempo de escrever um projeto, pensar num processo de produção, ir atrás de leis de incentivo ou prêmios e editais. Então, eu fiz um convite no Facebook para umas 54 pessoas e desse total umas 25 pessoas responderam que depois agregaram outras no percurso, e formou um grupo de cerca de 30 pessoas. E aí, esse pessoal se organizou, a gente criou um grupo no Facebook e esse grupo se intitulou “Aparelho Filmes”, criou um codinome, uma identidade para esse grupo e passamos a trabalhar de maneira articulada, cobrindo as manifestações, os atos e algumas outras ações também que ocorreram durante aquele período.

Roberto Rocha: Com essa iniciativa, o Tiago fez essa conexão e jogou literalmente na rede nesse grupo de amigos cineastas, que envolve de produtores a ótimos

fotógrafos, operadores de áudio, editores e roteiristas e simplesmente ele teve uma resposta positiva porque eu acho que era latente também a vontade nas pessoas, que estavam ali, de produzir algo naquele momento tão importante. Então, começamos a cobrir as manifestações a partir do ato no Largo da Batata, logo após o grande choque com a PM no dia 13 de junho, na Rua Maria Antônia. E foi essa vontade latente em todos de mostrar aquele grande momento que culminou com a grande marcha em São Paulo de mais de um milhão de pessoas na rua e que se traduziu em todo país.

As imagens que vocês registraram são a partir do ato realizado no Largo da Batata, então, no dia 17 de junho?

Tiago Tambelli: Na verdade, eu fiz o convite para o grupo no Facebook no dia 16 de junho, um domingo, e no dia 17 já foi o ato no Largo da Batata que a gente já estava filmando. Mas, no dia 13 tinha um amigo meu cobrindo e depois ele se associou ao grupo. Por isso, tem a cobertura do dia 13 também.

Roberto Rocha: Diante da resposta do grupo, a gente conseguiu montar cinco equipes de produção. Basicamente, cada equipe tinha um assistente de produtor, uma câmera e áudio. A gente conseguiu sair com uma equipe completa em cinco unidades.

Tiago Tambelli: A partir daí, a gente foca esse grupo e começa a atuar, acompanhando atos, manifestações. Mas, em paralelo, a gente também começa a fazer uma coletânea de materiais de possíveis colaboradores. Então, a gente entra em contato com o jornal *A Nova Democracia*, no Rio de Janeiro e recebe material desse jornal, que é um jornal de midiativismo. As imagens do carro de som tocando o hino nacional e o espancamento do policial foram enviadas por esse jornal. Também entro em contato com um cineasta indígena, do Xingu, que me envia as imagens do protesto dos índios no Congresso, em abril. Então, a gente faz esse link com essas imagens do protesto indígena simplesmente para dizer que se é para a gente falar sobre a história do Brasil, a gente precisa começar falando da história dos índios. E, porventura, os índios meio que anteciparam, digamos, essa insatisfação e essa revolta em relação ao sentimento de representação democrática no Brasil, em abril. Além disso, veio material de outros colaboradores que se juntam à gente também; veio material de Brasília, aquelas imagens no final do filme, em frente ao Congresso Nacional, juntamos com outros colaboradores de São Paulo,

alguns fotojornalistas também, como o Daniel Kfoury, o Ronaldo Franco, para engrossar o nosso caldo de material. Então, o filme é resultado de uma quantidade expressiva de material que a gente filmou, vamos colocar uns 70% do que a gente filmou e 30% do material que recebemos de, digamos, uma mídia ativista. A gente não usou o material do Mídia Ninja porque a gente achava que era uma linguagem muito própria, tinha um sentido muito próprio para aquele tipo de linguagem, contínuo, sem intervalos, planos longuíssimos; a gente entendia que funcionava mais no ao vivo do que num filme, então a gente procurou trabalhar com olhares de várias pessoas. O filme é um mosaico de pessoas que foram à rua e filmaram sob a sua ótica. E na montagem a gente foi dando sentido a tudo isso numa organização de montagem que a gente ia elencando alguns valores, por exemplo, abrir com os índios, daí vai para o MPL para contextualizar a luta pela redução da tarifa, a gente mostra a estética black bloc, mostra a briga da direita com a esquerda na Avenida Paulista.

O documentário tem uma linha condutora, tem uma ordem meio cronológica, mas dando valores que vão ao encontro com a nossa visão de mundo, até terminar com o poder para o povo, mostrando uma crise de representatividade política, que é justamente onde o MPL entra como uma forma de ação direta, horizontal. Ou seja, o MPL se apresenta como uma política direta e não intermediada por políticos, que é justamente o poder para o povo, a constituição diz isso, o poder emana do povo. Então, o MPL apresenta essa forma de fazer política descolada da política institucional que é baseada em sindicatos, partidos políticos. Se você olhar o nosso filme, você vai ver que ele abre com os índios para mostrar o valor histórico daqueles que pertencem à nação também e tem dificuldade em encontrar representação política dentro da política institucional, depois o filme apresenta a luta do MPL, desenvolve esse enredo, apresenta o conflito entre a direita e a esquerda, um conflito institucional, você vê ali a manifestação do recrudescimento da direita no Brasil, que é o que a gente vê hoje, um conservadorismo que se expressa no Congresso Nacional, a direita que sai do armário. Também tem na Avenida Paulista a apresentação estética de outros movimentos como os black blocs, os anarco – punks, a estética dos coxinhos vestidos de verde e amarelo, a estética do MPL, a estética dos partidos políticos com suas bandeiras, mostra esse conflito dos partidos políticos e das pessoas que são contra qualquer partido político. E como resposta a tudo isso, depois da Paulista, e de todo conflito apresentado, a gente vai à periferia

para mostrar de fato onde a luta é do dia a dia, quer dizer, as pessoas de periferia, independente de junho de 2013, elas estão aí numa luta que envolve o racismo, a questão da luta de classes, as dificuldades das classes menos favorecidas, para depois a gente voltar da periferia arrematando de novo com o MPL para mostrar que sua luta continua, ainda que agora um pouco diferente do início, quando ele foi sozinho para rua, nos primeiros atos. Quando a gente volta da periferia já vê algumas bandeiras junto com o MPL, algumas faixas de sindicato, ele se aglutinando com outras forças, para depois a gente terminar na Avenida Paulista com os negros, a molecada cantando quando estão subindo os créditos “Respeito é pra quem tem”, do Sabotage. Então, a nossa narrativa, o nosso ponto de vista, enquanto ativistas, não está na palavra, mas a gente pode dizer que é um esquema engajado.

Roberto Rocha: Só para entender melhor, se a gente saísse com uma câmera e um microfone seria muito fácil a gente induzir e perguntar: Ei, o que você está achando desse ato? Agora, eu posso te garantir e o Tiago está aqui para confirmar que 100% das falas e áudios não foram instigados, são um registro de falas da rua, de alguém que discutiu com alguém, que viu a câmera e aí se apresenta e quer falar; a gente foi testemunha ocular que a gente produziu esse discurso na montagem, como o Tiago está falando, mas a gente ouviu e registrou todas as vozes das maneiras em que elas foram ditas na rua, tanto que ficou caracterizado o famoso jogral que o MPL faz naquela cena da Praça da Sé que para você fazer uma palavra chegar a todo mundo você precisa falar e o povo repetir, então fica “atenção”, e o povo “atenção”, “estamos aqui”, povo “estamos aqui”, isso é mais um exemplo de como o registro foi o mais fiel e cuidadoso possível para registrar tudo, ouvir todas as vozes para aí sim explorar esse material na ilha de edição.

Tiago Tambelli: Eu acho que o nosso cinema, nesse caso, foi um cinema mais observativo, o nosso ativismo entra na mensagem do filme, não de maneira explícita, tendo ali a nossa voz embutida apresentando o nosso ponto de vista sobre aquilo que nós andamos observando. Diferente do Mídia Ninja que ao mesmo tempo que ele filma, ele comenta, se relaciona com o objeto, interfere, já o nosso cinema ele é ativo na sua forma de se posicionar em relação àquilo, mas não ainda tão de maneira explícita e contundente do ponto de vista ‘olha eu penso assim, é assim que eu acho, não concordo com isso, concordo com aquilo’. Os nossos valores políticos estão relacionados ao valor que foi dado para cada estética, para cada luta na montagem do filme. Então, a gente colocar os índios para abrir o filme, isso tem um

valor ideológico, terminar com os meninos cantando “Respeito é pra quem tem”, do Sabotage na Avenida Paulista é outro valor ideológico. Apresentar a luta entre direita e esquerda e logo em seguida transpor na narrativa essa discussão para periferia é uma maneira da gente se posicionar também ideologicamente. Então, é dessa forma que a gente procurou se posicionar, porque como era e ainda é uma coisa muito nova, ainda está em desenvolvimento, a gente não citou análise sociológica sobre o que era aquilo ou deixava de ser, para assumir uma posição mais observativa, um pouquinho mais de recuo e distanciamento em relação ao objeto, para poder observar e ter a possibilidade de criar um filme que persistisse no tempo, que ele pudesse ser justamente o objeto de análise como está sendo para a sua dissertação, porque caso contrário a gente correria o risco de errar na nossa análise, tomar um ponto de discussão que poderia não ser o correto.

Roberto Rocha: Vale também dizer que a gente considera o filme como cinema verdade, 50 minutos de filme e mais 50 minutos de debate, com a possibilidade de utilizar a sala onde você exibiu o filme para o debate, como várias vezes já aconteceu, que é onde as pessoas debatem e se manifestam, cria-se um debate político sobre a questão, para o filme não ficar datado também, como o Tiago disse. Nós estamos agora às vésperas de um novo aumento do transporte público em São Paulo que com certeza vai ter alguma repercussão com esses personagens do filme.

Como era a composição desse grupo de colaboradores criado no Facebook? Todos tinham conhecimento de técnica audiovisual ou tinha algum leigo também?

Tiago Tambelli: Não, todos são da área, são grandes amigos e parceiros do cinema, pessoas com quem já trabalhei em outros projetos. Então, na verdade já eram profissionais, tinha gente que já tinha a própria câmera, o que ajudou muito. Também fizemos parceria em locadoras e negociamos diárias de câmeras sofisticadas com preços muito menores e sempre contando com o auxílio de todo mundo. O grupo do Aparelho existe até hoje no Facebook.

Quando vocês decidiram fazer o documentário, qual o principal objetivo que vocês tinham em mente para o filme?

Tiago Tambelli: A resposta para essa pergunta é longa. O filme nasceu de um desejo meu de fazer um filme sobre São Paulo, mas no começo quando você parte

para fazer um filme como esse não dá para você imaginar como vai ser o resultado dele no final, imaginar que filme você tá fazendo, mesmo durante o percurso, porque você não tem muita dimensão dos eventos que vão ocorrer durante o processo nem daquilo que vai se suceder, então o objetivo maior do filme era participar do processo histórico do ponto de vista cinematográfico. O objetivo principal era fazer um filme sobre isso, não um filme que já se iniciou com uma mensagem muito clara, ou que a gente tinha muita certeza daquilo que estava sendo feito, na verdade se eu soubesse isso eu não faria, porque quando você parte para fazer um filme como esse, você parte impulsionado pela intuição, pelo desejo cinematográfico de fazer um documentário que faça parte do próprio contexto histórico da vida social no qual a gente está inserido.

Então, não dá para dizer de antemão que o objetivo principal do filme é esse ou aquele, mas eu acho que se tem uma coisa que acabou se revelando durante o processo é a gente aproximar o cinema, ou de alguma maneira desenvolver uma cultura cinematográfica de filmes engajados no Brasil. A gente não tem muitos exemplos de filmes ou de cineastas brasileiros que fizeram isso, digamos, com maior realce, você tem produções esporádicas. Até, durante os protestos você via muita gente filmando, mas poucos produtos audiovisuais com uma mensagem. Então, nesse sentido a nossa maior referência foi o Santiago Álvarez, cineasta cubano que na década de 60 e 70 fez diversos filmes que acompanhavam manifestações sociais, então esse cineasta tem uma obra bastante consistente nesse sentido, é uma referência, trabalhava com o cinema direto também. Então, acho que o filme teve dois grandes objetivos: um do ponto de vista cinematográfico, pensando no próprio desenvolvimento do documentário e o segundo é que fosse um filme que ajudasse na compreensão do que foi junho de 2013. E isso, na verdade, foi se revelando durante o processo, acho que isso é a essência daquilo que a gente se imbuíu. Mas, você ter certeza exatamente de que a gente pudesse alcançar isso, no começo não estava certo.

Roberto Rocha: Acho que a única certeza que a gente tinha no começo é de uma certa urgência, a gente registrou isso e queria o quanto antes, no calor ainda do pós-movimento, tentar editar e exibir naquela urgência que o filme pedia. Isso foi importante.

Tiago Tambelli: Sim, e esse é um tipo de trabalho em que as pessoas se lançaram totalmente, investindo seu tempo, seu dinheiro. Por exemplo, o filme é feito por duas

produtoras mais o Aparelho Filmes que é o grupo que se formou, então você vê no final, nos créditos, que é um filme de Tiago Tambelli, mas realizado por todo mundo, então é um filme da Lente Viva Filmes, uma produtora da qual eu sou sócio, junto com a Complô Filmes, junto com o Aparelho Filmes que é o grupo das pessoas, mais os colaboradores que nos forneceram material. Então, para esse grupo que trabalhou mais diretamente no filme, em São Paulo, o que eu disse quando a gente se reuniu foi: olha, vamos para a rua e que vocês se guiem pelo coração, pelo olhar pessoal de cada um. Então, quando você vê o resultado, você tem ali o meu trabalho de cineasta, fazendo o cinema direto, tem o Eduardo Ioschep fazendo um trabalho mais de retrato, como aquela discussão da mulher que quer levantar a bandeira dela, mas o outro não quer, tem o Marcelo Simões que faz aquela câmera amarrada no cabo de vassoura, com as imagens mais do alto, tem o Rudá que vai mais para o embate físico e se coloca diante dos conflitos na rua, a mesma coisa o Maurício Tibiriçá. Então, você tem ali um conjunto de olhares que formou o filme e aí a minha mão de cineasta, junto com os montadores, vai lapidando esse material e ficando com aquilo que virou o filme. Para você ter uma ideia, a gente começou com um corte de cerca de 2h de material que depois se resumiu em um filme de 52 minutos. Então, você pode ver que é um filme ativista, mas o ativismo dele está mais na forma da sua execução, na forma da sua produção do que relacionado ao midiativismo do ponto de vista jornalístico. Ele foi ativista porque foi urgente, ou seja, fomos ativos em relação ao processo cinematográfico em sua urgência, porque contou com os meios de produção daquelas pessoas que se disponibilizaram a formar esse grupo e a partir disso ele é imbuído de uma linguagem cinematográfica, do cinema direto, trabalhando em recuo.

Então, as características do documentário são do cinema direto?

Tiago Tambelli: Sim, muitas características são do cinema direto, porque a gente trabalhou com câmera na mão, de maneira observativa. No filme, acho que tem duas ou três perguntas, basicamente ele é um filme em que 80% dele é feito com o cinema direto observativo em recuo, para depois trabalhar com cinema direto participativo que se apresenta nas duas ou três perguntas que a gente faz, uma para um senhor que está andando na Avenida Paulista e outra para aquela mulher que está na periferia, é só isso, o resto é tudo observativo em recuo. Ou seja, é cinema que observa.

Roberto Rocha: E mesmo aquela mulher da periferia, primeiro viu a câmera e disse “isso tem que mudar”, aí é que perguntamos “o que tem que mudar?”.

Assim como a imagem do protesto dos índios, a imagem das pessoas vendo o jogo de futebol também causou discussão. Por que vocês decidiram incluir essas imagens no filme?

Tiago Tambelli: O futebol acontece justamente no lago do Anhangabaú, do lado da Prefeitura e no dia seguinte após aquele grande ato em frente à Prefeitura [de São Paulo] que é apedrejada, ou seja, enquanto uns estão lutando pelo direito à cidade na forma da redução da passagem, outros estão no mesmo local curtindo o futebol e ali, se você observar, durante o futebol, no telão entra ao vivo o governador revogando o aumento da tarifa e as pessoas aplaudindo, como se estivesse comemorando um gol. O filme é todo amarrado com as datas, que são mostradas no filme para o espectador ter um contexto histórico calcado no tempo. O caso do futebol é parecido com o protesto dos índios, você precisa acompanhar a data, mas tem um significado político. A gente até mostra uns trabalhadores limpando as pichações, que estão do lado do evento do futebol. Então, é uma divisão espacial, uns ocupam a cidade na luta por direitos, enquanto outros estão mais preocupados com o futebol. O nosso filme é calcado na ocupação pública, na ocupação dos espaços públicos.

Um dos pontos que chamou a atenção da imprensa sobre o documentário foi a rapidez na sua produção. Em seis meses o filme ficou pronto, foi isso mesmo?

Tiago Tambelli: Isso mesmo, porque a gente tinha o objetivo de produzir o filme o mais rápido possível, para ele estar pronto próximo das manifestações. A gente queria que ele participasse daquele contexto histórico justamente para que ele trouxesse mais luz à discussão, ao invés de apresentar uma análise como é o *Junho*, por exemplo, um filme analítico, que traz um monte de pensadores dizendo o que foi aquilo, a gente não apresenta isso. No *20 centavos*, todas as pessoas que falam no filme estão na rua, participando daquelas ações, elas não estão acomodadas no seu escritório, na sua casa refletindo sobre aquilo, elas são protagonistas, são agentes daquilo que aconteceu. Por isso que a gente queria produzir o filme o mais rápido possível. Foram menos de seis meses na verdade, as últimas imagens captadas foram em julho e no final de dezembro a gente já mandou

a montagem para o festival É Tudo Verdade. E aí a gente foi selecionado, em janeiro foi a seleção, então de janeiro a abril a gente finalizou o filme.

Ao contrário de muitos filmes brasileiros, o *20 centavos* não se beneficiou do financiamento baseado nas leis de incentivo fiscal. Como vocês obtiveram recursos financeiros para a produção do documentário?

Tiago Tambelli: Isso, o pouco dinheiro que foi usado a Lente Viva que arcou, mais a colaboração de profissionais, ou seja, os recursos humanos foram colaborativos, mais os recursos de infra-estrutura também colaborativos, sejam eles pessoais, dos próprios colaboradores, sejam eles de empresas de locação de câmera. A montagem a Lente Viva pagou os montadores e é isso.

Roberto Rocha: Em suma, um filme independente.

Tiago Tambelli: Isso mesmo, 100% independente. E depois o que a gente fez, a gente fez o lançamento no Netflix, depois ele também foi lançado na TV a cabo, no Canal Brasil, até hoje está em exibição no Canal Brasil, aí também teve o lançamento dele no festival É Tudo Verdade, lançou também no exterior, na República Tcheca, no Jihlava, que foi o primeiro filme brasileiro a entrar na Mostra Competitiva do Jihlava, que é o maior festival de documentário do Leste Europeu e Centro Europa e fomos agraciados com a menção honrosa, ganhamos esse prêmio. Depois, o filme participou do Pachamama, um festival no Acre, depois também foi lançado no Doc Alliance que é uma plataforma europeia de distribuição online de documentários. E depois, a gente começou a fazer uma distribuição independente junto a escolas, universidades, instrumentos públicos, bibliotecas municipais do estado de São Paulo e projeções organizadas pela produção junto com a Taturana mobilização social, que a gente organizou algumas projeções com debate em sindicatos, universidades, escolas, praças públicas. A gente fez uma série de projeções e continuamos fazendo, inclusive, fizemos agora em algumas escolas durante a ocupação dos alunos, aqui em São Paulo.

No site do *20 centavos*, tem um espaço para as pessoas que desejam contribuir financeiramente para a exibição do filme. Essa forma de distribuição colaborativa tem funcionado?

Tiago Tambelli: Sim, o maior resultado do filme foram as projeções que a gente organizou em sindicatos, escolas, universidades. Foram muitas projeções, mais de

50. E isso hoje é uma tendência, mesmo produções que são beneficiadas por essas leis de incentivo ou editais públicos, eles também estão atuando dessa forma, de uma distribuição independente em escolas, universidades, ONGs, centros de estudo, justamente utilizando as redes sociais para divulgação desses tipos de projeção.

E vocês não pensaram em lançar no cinema?

Tiago Tambelli: Não, no nosso caso não foi nosso objetivo, porque a gente fez um filme de 52 minutos, não foi para janela de cinema, foi para janela de televisão. Porque a gente queria que ele fosse visto pela maior quantidade de pessoas e a televisão é uma janela mais massiva.