



UNISUL

UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

THAÍS G. TEIXEIRA

VIDEOATIVISMO:

UMA NARRATIVA DOCUMENTAL DE RESISTÊNCIA

Palhoça-SC

2015

THAÍS G. TEIXEIRA

**VIDEOATIVISMO:
UMA NARRATIVA DOCUMENTAL DE RESISTÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da Universidade do Sul de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Valmir dos Passos, Dr.

Palhoça - SC

2015

THAÍS G. TEIXEIRA

**VIDEOATIVISMO:
UMA NARRATIVA DOCUMENTAL DE RESISTÊNCIA**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado à obtenção do título de Bacharel em Jornalismo e aprovado em sua forma final pelo Curso de Comunicação Social da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 01 de Julho de 2015

Professor e orientador Valmir dos Passos, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Luciano Bittencourt, Ms.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Prof. Giovanna Flores, Dr.
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esta monografia aos meus professores e mestres que me ensinaram o caminho do jornalismo crítico e me fizeram ver o mundo sob outra perspectiva.

Aos meus pais (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Mais do um espaço de agradecimentos acredito que esse seja um lugar de memórias. Um registro daqueles que marcaram e que de alguma forma também estiveram presentes nessa caminhada acadêmica. Alguns foram extremamente importantes para a minha formação intelectual e estiveram comigo por muito tempo, acreditando que é possível fazer um jornalismo de qualidade, independente e que não esteja ligado a nenhum interesse que não o social. Foram muitas noites sonhando e muitos projetos idealizados com essas pessoas a quem tenho uma enorme gratidão.

Aos jornalistas Fernando Evangelista e Juliana Kroeger, que aceitaram dividir comigo seu trabalho e gentilmente me concederam entrevistas para esta monografia. Ao Ministério Público de Santa Catarina e ao jornalista Ângelo Ribeiro, que nesses quase dois anos de estágio, me ensinou – e continua me ensinando muito – sobre a produção audiovisual.

Ao meu professor e orientador, Valmir dos Passos, que pacientemente me acompanhou nesta monografia. As conversas, discussões e provocações foram fundamentais para que esta pesquisa pudesse se concretizar, bem como a confiança depositada em mim.

À minha família, que possibilitou todas as condições estruturais, emocionais e financeiras para que eu pudesse chegar até aqui. Mas, principalmente à minha avó que apoiou e aceitou minha escolha profissional, mesmo sabendo que meu caminho a partir de agora será um tanto difícil.

Aos meus amigos, com quem sempre fiz questão de estar junto em mesmo que as inúmeras atribuições acadêmicas me tomassem tempo. Para vocês eu nunca disse “Hoje não posso, tenho que fazer TCC”.

“O que nós queremos, de fato, é que nossas ideias voltem a ser perigosas” (MUROS DE PARIS, 1968).

RESUMO

Através da análise do documentário Impasse, esta monografia aborda a produção audiovisual dentro do ciberespaço, sob um viés alternativo. Com a revisão bibliográfica do gênero documentário e do jornalismo alternativo, a pesquisa traz o modo como conceito e linguagem se unem para dar origem ao videoativismo. Além disso, ela propõe um pensamento sobre o potencial social e político que esse tipo de produção tem hoje.

Palavras-chave: Videoativismo. Documentário. Jornalismo Alternativo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	O DOCUMENTÁRIO ATRAVÉS DA HISTÓRIA	15
2.1	A VOZ DO DOCUMENTÁRIO E SEU CARÁTER POLÍTICO-SOCIAL.....	18
2.2	PRODUÇÕES POLÍTICO-SOCIAIS NO BRASIL.....	22
2.3	O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO	24
3	JORNALISMO DE RESISTÊNCIA.....	27
3.1	O GÊNERO DOCUMENTÁRIO E A AUTORIA.....	29
3.2	AS POSSIBILIDADES DE COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA NO SÉCULO XXI .	32
4	JORNALISMO ALTERNATIVO E O AUDIOVISUAL NA CIBERCULTURA	34
4.1	VIDEOATIVISMO E OS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS.....	38
5	IMPASSE: UMA NARRATIVA DE CONTESTAÇÃO.....	42
6	CONCLUSÃO.....	48
	REFERÊNCIAS	50

1 INTRODUÇÃO

Trabalhar o alternativo sempre foi uma motivação durante esses anos de faculdade, por isso a escolha de estudar a produção audiovisual nesse contexto. Baseada em algumas experiências empíricas, em leituras e percepções de mercado, notei dois fatores importantes que, de alguma forma, se tornaram a essência dessa pesquisa: as facilidades de produção possibilitadas pelas novas tecnologias e a capacidade de divulgação e alcance potencializada pela internet.

Se antes era preciso um astronômico orçamento para construir um documentário, e o documentarista dependia de editais e financiamentos para conseguir produzir seu trabalho, hoje tudo isso se torna apenas uma das muitas opções. As novas tecnologias e, principalmente, o avanço dos equipamentos de filmagem, permitem que hoje um filme possa ser feito com uma câmera fotográfica. A célebre frase de Glauber Rocha, nesse contexto, já se encaixa perfeitamente basta uma “câmera na mão e uma ideia na cabeça”. A distribuição também ganhou outros rumos.

O produtor não precisa mais depender das salas de cinema ou de espaços em canais de TV fechada para poder difundir sua produção. Desde que virou uma febre na internet, o Youtube mudou a maneira como nos relacionamos com a TV e o Cinema. Não é preciso mais sair de casa ou assinar um canal de televisão para poder ver um documentário ou filme que interesse. A plataforma gratuita permite que tenhamos ao alcance de um clique todo e qualquer conteúdo que desejamos.

Bom para quem consome e melhor ainda para quem produz. A visibilidade permitida e o alcance possível que o Youtube dá às produções audiovisuais nem se compara à TV ou as salas de cinema. Primeiro por ser gratuito, segundo pela possibilidade de compartilhamento em rede, o que permite ampliar os grupos e nichos que têm acesso ao produto.

Em uma conversa com o jornalista e documentarista Fernando Evangelista, ele me colocou uma informação de extrema importância para este trabalho: o documentário Impasse, dirigido por ele e por Juliana Kroeger, sobre o Movimento Passe Livre em Florianópolis/SC chegou até a cidade de Recife/PE. O documentário, que está disponível no Youtube e no Vimeo - outra plataforma gratuita de vídeo -, ultrapassou as fronteiras regionais e levou um tema local para a outra ponta do país. É nessa órbita da democratização da informação e de possibilidades de criação que essa pesquisa se coloca.

No primeiro capítulo serão tratadas questões históricas e técnicas de desenvolvimento do gênero documentário. É preciso entender as transformações de linguagem que ele sofreu e também de conceito, enquanto gênero. Esse capítulo traz algumas produções que caracterizaram o gênero e foram de extrema importância para a história como **Triunfo da Vontade**, de Leni Riefenstahl, que trata de maneira ufanista o regime nazista; **Cabra Marcado para Morrer**, de Eduardo Coutinho, que conta a história do assassinato de um líder das ligas camponesas. O filme, inclusive, foi interrompido com o Golpe Militar de 1964 e retomado dezessete anos depois pelo cineasta.

Tiros em Columbine, do norte-americano Michael Moore, um ácido crítico que trata da política de desarmamento dos Estados Unidos e por último **The Square**, de Jehane Noujaim, um documentário produzido durante dois anos sobre a Primavera Árabe. É importante salientar o porquê da escolha desses produtos. Cada um, com suas individualidades, são registros documentais da história e do desenvolvimento político do Brasil e do mundo.

O segundo capítulo trará um estudo mais direcionado para o jornalismo alternativo e a produção audiovisual na sua perspectiva autoral. A pesquisa neste ponto trará o desenvolvimento do jornalismo alheio aos modelos de produção e econômicos tradicionais, as possibilidades de produções de baixo-custo e a forma como o alternativo é entendido e trabalhado nesse meio audiovisual.

O capítulo também mostrará um panorama, um espectro de possibilidades de criação e produção alternativas e/ou independentes aos meios massivos. É possível sobreviver fora do sistema? É possível trabalhar com outra lógica de mercado? O documentário de Michael Moore mostra que sim.

O terceiro capítulo irá afunilar mais a pesquisa. Nele, o objetivo é perceber como acontece o ressurgimento do jornalismo alternativo, principalmente quando nos referimos à linguagem audiovisual. Assim será traçado um caminho possível para entender o videoativismo e sua responsabilidade social, através do desenvolvimento social e político do gênero documentário e do jornalismo alternativo nesse contexto.

Por último o quarto capítulo. Aqui trarei o objeto da pesquisa, o documentário **Impasse**, de Fernando Evangelista e Juliana Kroeger, que elucida o debate acerca do transporte público na capital de Santa Catarina, através do Movimento Passe Livre. O que se pretende é analisar de que forma esse documentário dentro da internet conseguiu atingir outros públicos. Observar

também como o gênero se constitui hoje, trabalhado sob o viés do jornalismo alternativo, e de que forma ele pode ser utilizado como ferramenta política.

Será a partir da análise desse vídeo que esta pesquisa será aplicada. O intuito é entender como documentário videoativista é percebido nesse contexto. Quais os recursos narrativos usados na construção do vídeo? O documentário político, hoje, tem força para coibir a criminalização dos movimentos sociais? E, por fim, qual o seu potencial de alcance de difusão da informação inserido na internet?

2 O DOCUMENTÁRIO ATRAVÉS DA HISTÓRIA

Quando a câmera capta em um acontecimento a essência do que ele representa, está nascendo o documentário. Ele não significa apenas filmar o real. Sua concepção vai muito além dessa simplória definição. Um documentário se constrói através de visões de mundo acerca de uma determinada realidade, momento histórico, social ou cultural. Para tanto, é preciso compreendê-lo sob a perspectiva autoral que o compõe. Ele deixa de ser um espelho da sociedade para se tornar uma narrativa rica de sentidos, percepções, significados e histórias. O cineasta brasileiro João Moreira Salles diz que:

[...] documentário não descreve, e sim constrói. Por um lado, ele é o registro de algo que aconteceu no mundo; por outro lado, é uma narrativa construída a partir do que foi registrado. Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Ele possui, também, a ambição de ser uma história bem contada. (SALLES, 2006 *apud* CAMURÇA, 2012, p.21)

A história do documentário se mistura com os principais acontecimentos do mundo e principalmente com a história do cinema, que desde a década de 1920 começou a ser usado como recurso propagandístico de guerra. Na antiga União Soviética, por exemplo, as produções cinematográficas eram diretamente ligadas e financiadas pelo governo. Com a Revolução Russa, tornou-se clara uma necessidade de educar as massas para os ideais socialistas e mostrar ao proletário o seu poder.

Para a maioria dos cineastas a lealdade política ao novo regime era axiomática. Quer trabalhassem em ficção ou em documentário, seu tema principal era a revolução e a luta contra a contrarrevolução – os atos infames dos ricos contra os pobres, e a revolta dos pobres; as iniquidades do regime czarista contra o proletariado, e a revolta do proletariado; os crimes dos capitalistas, dos aristocratas, dos militares, da Igreja e dos imperialistas contra o povo, e a revolta do povo. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, p. 15).

Foi Dziga Vertov, um dos principais cineastas soviéticos, que trouxe, de forma mais concreta, o que viria a ser o documentário. Ele criou o conceito *Kniopravda* (Cine-Olho) para as suas produções, onde atrelava os fatos, os sentimentos e a ideologia política. Vertov também foi o primeiro a trabalhar propositalmente sobre a ideia de montagem. Os filmes-documentários deixariam de ser uma sequência cronológica de fatos e imagens e passariam a ser construídos conforme um ideal, um objetivo. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976)

Uma imagem só é mostrada depois de trabalhada de alguma maneira: quer seja por meio de uma edição, quer seja pela simples escolha do posicionamento da câmera. (AZEVEDO, 2013, P.12)

Dziga Vertov trabalhou como montador de cinejornais e realizou dezenas de filmes, desempenhando um importante trabalho político na URSS. Ele defendia que um documentário deveria ter uma função social própria. Seu principal filme foi **O Homem da câmera**, de 1929. Nesse documentário, Vertov adotou uma voz poética, mas também analítica e reflexiva, para examinar o poder transformador das massas organizadas.

O cineasta defendia o fim do cinema ficcional e acreditava veemente na ascensão do cinema documental, como sendo o único cinema puro. No **O Homem da Câmera** ele libera a câmera dos estúdios e do tripé, sai para o mundo a fim de filmar o “real” e mostrar ao povo, conscientizando-o para sua situação de explorado e as contradições da sociedade em que viviam.

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. (NICHOLS, 2005, P.30).

Assim como na União Soviética, a Alemanha também usou do documentário político como uma forma de propaganda ideológica. Entre 1920 e 1925 os filmes alemães eram vistos como um produto da situação política da época (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976)

Se o cinema expressionista tinha um conteúdo ideológico conservador, isso não se devia apenas a que os alemães, sacudidos por guerras e revoluções, com sua autoestima abalada, desejassem segurança a qualquer preço, ainda que isso significasse o despotismo; era também determinado pelo conservadorismo dos produtores cinematográficos e seu poder sobre suas produções. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, P. 27)

Ainda em recuperação pela perda da guerra, uma depressão econômica atingiu a Alemanha em 1930. Hitler, então, começou a aparecer para o povo alemão como o escolhido, o homem providencial para arcar com seus problemas e responsabilidades. (FURHAMMAR; ISAKSSON, 1976) foi assim que a ideologia nazista também surgiu como a solução para uma nação em decadência.

Em 1935 o documentário **O Triunfo da Vontade**, criado pela cineasta Leni Riefenstahl, foi um dos principais filmes de propaganda do regime nazista. O longa trazia discursos de líderes do partido que se referiam à desordem da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, ao mesmo tempo em que apontavam para si mesmos, seu partido, e, sobretudo, Adolf Hitler como solução para os problemas de humilhação nacional e colapso econômico (NICHOLS, 2005)

A década de 1930, por exemplo, viu grande parte da obra documental assumir a característica de jornal cinematográfico, como parte de uma sensibilidade da época da Depressão e da ênfase política renovada nas questões sociais e econômicas. (NICHOLS, 2005, P.55)

Enquanto a URSS representava o povo como o principal agente transformador da sociedade e a Alemanha representava sua massa como uma unidade que seguia e exaltava o nazismo, na Inglaterra, John Grierson solidificou os conceitos de documentário. Grierson deu a ele visibilidade e independência da história do cinema, afinal documentário deveria ter suas próprias características enquanto gênero.

Considerado o pai do documentário Grierson foi quem, há mais de sessenta anos, forneceu uma de suas principais definições. Segundo ele, documentário é o tratamento criativo da realidade. Também foi Grierson, e a sua geração, que consolidou as bases do documentário clássico. Esse período inicial do gênero buscava, antes de tudo, estabelecer uma relação mais próxima possível da verdade (CAMURÇA, 2012). O uso de recursos como a narração descritiva dos acontecimentos em uma voz *over*, preocupação com o didatismo e o uso de montagens que ilustravam e reafirmavam o que estava sendo dito foram algumas das marcas dessa época.

John Grierson estabeleceu uma linha institucional para o documentário. Foi ele quem impulsionou o patrocínio governamental das produções na Inglaterra dos anos 1930, da mesma forma que Dziga Vertov fizera em toda a década 1920 na União Soviética e Pare Lorentz faria em toda década seguinte nos Estados Unidos. Vertov promovera o documentário bem antes de Grierson, mas permaneceu mais como um não conformista, no interior da nascente indústria cinematográfica soviética. Então, foi Grierson que assegurou um nicho relativamente estável para a produção de documentário. (NICHOLS, 2005)

Com o nascimento do “som direto”, onde era possível captar o som em sincronia com a imagem, o documentário se reinventou. Em detrimento da voz *over* foram introduzidas as entrevistas. Segundo Camurça (2012), essa mudança contribuiu para o desenvolvimento de duas novas correntes de documentário: o cinema direto norte-americano e o cinema verdade francês.

No primeiro, apostava-se na neutralidade do documentarista. Quando menos ele interferisse na realidade, mais próximo da verdade estaria. O segundo, teve como representante principal Jean Rouch. Seus filmes tinham um caráter antropológico, em que os cineastas obedeceriam a uma lógica participante, interagindo com os entrevistados e adotando um tom provocador. (CAMURÇA, 2012).

Em 1935 o documentário **Housing Problems** trouxe pela primeira vez às telas britânicas moradores da favela falando sobre seus próprios problemas, de dentro de suas casas. O formato de entrevista e a introdução do som direto deu aos operários a oportunidade de falar por si mesmos. Mas eles apareciam como se estivessem de chapéu na mão, explicando suas condições miseráveis de vida de maneira educada.

[...] como podemos representar os outros ou falar deles, sem reduzi-los a estereótipos, joguetes ou vítimas? Essas perguntas não têm respostas fáceis e sugerem que as questões não são apenas éticas. Agir antiteticamente ou representar mal os outros envolvem política e ideologia também. (NICHOLS, 2005, p.178)

2.1 A VOZ DO DOCUMENTÁRIO E SEU CARÁTER POLÍTICO-SOCIAL

O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLS, 2005, p.73)

Com o avanço de equipamentos e a solidificação do documentário como gênero, ele deixou de ser apenas um instrumento de propaganda ideológica. Os cineastas começavam a explorar mais o cinema observativo e participativo. Nichols (2005) coloca que a história era escrita conforme vivida e experimentada pelas pessoas comuns, em vez de contar a história apenas baseada no feito de líderes e no conhecimento de especialistas.

Nas décadas de 1960 e 1970 a introdução das câmeras portáteis leves com som direto permitiu maior mobilidade e receptividade, possibilitando acompanhar mais de perto o cotidiano dos atores sociais representados nos filmes documentários. Nos anos de 1970, o documentário tornou-se um produto de registro histórico, voltando-se com frequência ao passado, usando material cinematográfico de arquivo e entrevistas contemporâneas, no intuito de lançar um novo olhar sobre acontecimentos passados ou acontecimentos que conduzissem a questões atuais. (NICHOLLS, 2005, p.61).

Um exemplo disso é o documentário **Vietnã, ano do porco** (1969), de Emile de Antonio. O filme é uma série de entrevistas que recontam a história da guerra do Vietnã de uma maneira totalmente oposta da versão oficial norte-americana.

[...] Períodos e movimentos caracterizam o documentário, contudo uma série de modos de produzir documentários também faz isso e, assim que entram em funcionamento, permanecem como uma forma viável de produzir documentários. (NICHOLS, 2005, p. 62)

“*Eu quero aprender, ensinar a mim mesma, a todos, como voltar contra o inimigo aquela arma com a qual ele nos ataca - a linguagem*”. Essa frase foi dita por uma personagem do filme **Le Gai Savoir** (1968), de Jean-Luc Godard. Ele e outros cineastas criaram em 1968 o Coletivo Dziga Vertov, um grupo que adotou a concepção maoísta e brechtheriana como premissa de atuação artística.

Segundo Jean-Pierre Gorin, toda ideia do Grupo Dziga Vertov foi de questionar o dito cinema de esquerda, que se interessava por temas políticos, mas organizava suas ficções da mesma forma que o cinema imperialista ou comercial, sem questionar seus pressupostos, dentro do mercado capitalista, em sua relação com os autores. Para o grupo não bastava um discurso revolucionário, se o cinema se encontrava preso ao formato de produção comercial capitalista.

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentarista é a maneira especial de expressar um argumento ou perspectiva. (NICHOLS, 2005, p. 73)

O grupo Dziga Vertov surge após os levantes estudantis de maio de 1968, na França. Todos os filmes produzidos por ele tinham como particularidade o embasamento revolucionário

e uma estética diferenciada para os filmes políticos feitos na época. Godard, o principal articulador e percussor do coletivo, se preocupava em organizar, enquanto militante, um cinema que focasse nas relações políticas e nas suas consequências para a sociedade (SILVA, 2013). No livro *Introdução ao Documentário*, onde o autor Bill Nichols escreve sobre a voz que o documentário possui, ele aponta que é a partir do ponto de vista social do cineasta e como ele se manifesta no filme e na sua produção, que essa voz vai se constituí.

Uma das produções desse coletivo se chamou **Le Vent d'Este** (O Vento do Leste, 1970) e adotou um discurso político quase de tom educativo. A pesquisadora Maíra Bueno Moura traz em seu artigo *O cinema impuro de Dziga Vertov e Jean-Luc Godard*, alguns aspectos sobre os filmes produzidos pelo grupo. Moura (2011) cita Dubois (2004) no artigo, onde ele coloca que, já partindo de uma premissa radical, esses filmes sentem a necessidade de reconstruir ideologicamente a economia, o social, a prática e a teoria através da desconstrução do sistema.

Ainda para Moura (2011), **Le Vent d'Este** utiliza um discurso reconstruído e enfatizado o tempo todo, através de dados, argumentos e associação de ideias e imagens. Ela também coloca que esse é um filme que se reconstrói e se repensa o tempo todo. Ou seja, através de palavras rabiscadas, reescritas, sobrepostas, as imagens passam a ser um código a ser decifrado, interpretado e repensado em conjunto.

Quarta produção do grupo Dziga Vertov, esse foi um dos mais emblemáticos filmes políticos da época. Além de falar sobre o declínio ideológico que várias nações estavam sofrendo, ele também colocou a importância da greve para os trabalhadores. Essas questões eram abordadas no documentário em uma *voz over* durante toda a duração do filme.

Na época de formação do Coletivo a sociedade se depara imersa às manifestações de ideologia capitalista, especialmente no que se refere às organizações culturais. Ainda assim, há o interesse e é perceptível seu caráter vanguardista, no sentido de tomar a luta internacional nas mais diversas direções. (SILVA, 2015, P. 246)).

Assim como Godard e os outros cineastas que faziam parte do Coletivo Dziga Vertov, a produção de documentários brasileiros também tratava das temáticas políticas. Pode-se dizer, inclusive, que os primeiros filmes do gênero abordaram essencialmente questões sociais, entre as décadas de 1960 e 1980.

É dessa época o movimento do Cinema Novo, que tinha como nome principal o cineasta Glauber Rocha. Ele e mais alguns jovens diretores começaram a se desenvolver fora do cinema

comercial. A maioria começou sem muitas qualificações profissionais, documentando a pobreza. No livro *Cinema e Política*, os autores Leif Furhammar e Folke Isaksson apontam que o sertão e as favelas foram os mundos que os integrantes do Cinema Novo escolheram, fazendo com que o movimento se tornasse, ao mesmo tempo, um estilo e uma visão social.

Um dos principais filmes que marcou o início dessa corrente foi **Vidas Secas** (1963), de Nelson Pereira dos Santos. Baseado na obra homônima de Graciliano Ramos, o longa retrata a saga de uma família de retirantes do nordeste brasileiro e sua luta pela sobrevivência. Outros dois filmes que fizeram parte do Cinema Novo e marcaram a linguagem estética dessa corrente foram **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1964) e **Terra em Transe** (1967), ambos de Glauber Rocha.

Os filmes do Cinema Novo combinavam honestidade artística com ambivalência. Sua visão de povo tem uma complexidade profunda e intrincada que inibe sua força como arma política [...]. Mostram uma situação social escandalosa sem mostrar qualquer causa política, ou alternativa ideológica clara. (FURHAMMAR, ISAKSSON, 1976, P.85)

Para o pesquisador Thiago Altafini (1999), o Cinema Novo teve toda sua geração influenciada pelos movimentos cinematográficos internacionais como o Neorrealismo italiano, e o surgimento da Nouvelle Vague francesa. Foi com esse movimento que o documentário brasileiro alcançou suas maiores realizações.

2.2 PRODUÇÕES POLÍTICO-SOCIAIS NO BRASIL

O documentário político no Brasil teve seu auge nas décadas de 1970 e 1980 dentro desse espírito de inquietude e disposição em conhecer a realidade social do país. Nessa época, marcada principalmente pela Ditadura Militar, vários cineastas se destacaram na realização de documentários que tinham como temática as desigualdades sociais, a seca, o fanatismo religioso e as diferentes formas de alienação. Estava em debate a própria representação do povo nos filmes, elaborado dentro de um discurso com viés crítico e representando a opção ideológica pela esquerda de seus realizadores (CAMURÇA, 2012).

É dessa época o Centro Popular de Cultura (CPC), entidade vinculada a União Nacional dos Estudantes (UNE) que desenvolvia projetos de difusão de cultura através de diversos meios de comunicação e atividades artísticas. Dentre as inúmeras produções cinematográficas produzidas pelo CPC, estava **Cabra Marcado Para Morrer**, de Eduardo Coutinho.

Eduardo Coutinho era um dos membros do CPC, associado ao MCP (Movimento de Cultura Popular do Governo do Estado de Pernambuco). Em 1964 ele iniciou a produção do longa-metragem sobre a vida do camponês e líder sindical, João Pedro Teixeira. O filme inseria-se na perspectiva artística de intervenção na realidade. A arte levando consciência, a arte revolucionária.

A primeira versão do projeto tinha como objetivo produzir um docu-drama retratando o assassinato, em 1962, de João Pedro Teixeira, líder camponês no movimento das ligas camponesas de Sapé, na Paraíba. Tratava-se de um filme em que os personagens seriam representados pelas próprias pessoas que vivenciaram o fato, inclusive a mulher de João Pedro, Elizabeth Teixeira e seus filhos (ALTAFINI, 1999). Mas as gravações foram interrompidas devido ao golpe militar, em 1964.

Um exército invadiu a cidadezinha de Galiléia, onde as gravações estavam ocorrendo, prendeu os líderes camponeses e membros da equipe de filmagem que não conseguiram fugir, além da apreensão de todos os equipamentos. Por sorte, a maior parte dos negativos foi salva, assim como oito fotografias de cena. (ALTAFINI, 1999)

Com quase vinte anos de diferença das primeiras gravações, as mudanças culturais, políticas e sociais fizeram com que Eduardo Coutinho construísse outra versão do filme, com uma diferente visão de mundo e, sobretudo, da função da arte e da relação desta com as classes populares.

A postura entre o diretor de 1964 e o de 1981 mudou. Não há mais a certeza do caminho, do que fazer para mudar a realidade e, por extensão, a consciência a ser ensinada ao povo. Mas, como Elizabeth Teixeira registra no filme “A luta que não para. A mesma necessidade de 64 está traçada, ela não fugiu um milímetro, a mesma necessidade na fisionomia do operário, do homem do campo e do estudante. (MONTENEGRO, 2001. p. 4)

Cabra Marcado pra Morrer, representa um dos mais importantes filmes políticos da história do cinema brasileiro. A última versão, de 1982, deixa de ser um docu-drama para se portar essencialmente como um registro documental da história. O filme mostra a versão do oprimido e a contrapõe com a versão oficial dos fatos. Para isso, o diretor utiliza depoimentos daqueles que viveram a época e recortes de notícias plantadas pelos órgãos oficiais do governo (ALTAFINI, 1999).

Coutinho também muda sua postura em relação ao entrevistado, aparecendo no quadro do filme como interlocutor. Essa postura do cineasta ficou como uma de suas marcas registradas, e mostra que, independente do gênero, aquilo não deixa de ser um filme, um olhar, que mesmo sendo crítico, ainda é pessoal.

Coutinho abre caminho para uma reflexão mais amadurecida sobre a elaboração de sentidos pelo documentário, pondo em crise tantos as ilusões de conhecimento objetivas do ‘modelo sociológico’ quanto à falsa neutralidade do ‘dar a voz’: tudo é negociação, mediação, elaboração de versões, de discursos. Além de realizar uma espécie de ‘balanço crítico’ do período moderno, Cabra sonda o futuro, estabelecendo parâmetros de linguagem que se tornariam muito influentes - tanto em termos de estratégias de abordagens e estilísticas (domínio da entrevista) quanto de temática (a experiência dos ‘homens ordinários’ como foco privilegiado de interesse). (CAMURÇA, 2012, p. 30)

No artigo Cinema Documentário Brasileiro – Evolução Histórica da Linguagem, Thiago Altafini (1999) coloca uma afirmação de Eduardo Coutinho que diz:

[...] o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente – é a verdade da filmagem. (COUTINHO, 1981 *apud* ALTAFINI, 1999, p. 18)

2.3 O DOCUMENTÁRIO CONTEMPORÂNEO

O documentário político contemporâneo se preocupa em refletir sobre as (re)configurações dos espaços e os modos de ação e percepção dos sujeitos que ali habitam. Esse campo não pretende explicar o mundo, nem quer buscar um posicionamento prioritariamente ideológico ou discursivo dos seus realizadores. São as experiências subjetivas que permitem às singularidades e coletividades um engajamento com o mundo que atravessa outras dimensões, como, por exemplo, a ordem sensorial e afetiva (CAMURÇA, 2012).

Um grande exemplo de documentarista contemporâneo é o norte-americano Michael Moore. Com um discurso notadamente militante, Moore faz duras críticas ao governo estadunidense além de expor em suas produções as contradições existentes no modelo econômico capitalista. Conforme Bernardo (2008), o documentarista traz o seu ponto de vista, com o objetivo não de causar uma ruptura na estrutura política vigente, mas sim de modificá-la, a partir do seu ponto de vista.

Michael Moore se encaixa em um time de cineastas contemporâneos que não está mais preocupado com o “filmar o real”. A premissa de que o documentário é a reprodução fiel da realidade já não existe mais. Assim como notou Eduardo Coutinho, os documentários são um lado da história, mesmo que mostre todos os outros. É uma visão de mundo baseada na experiência, conceitos e perspectivas do diretor. Nesse aspecto, o documentário contemporâneo se torna muito mais político e crítico, permitindo com que o autor se posicione, mesmo que subjetivamente.

Segundo Michel Silva (2006) entende-se por arte militante as realizações que surgem contemporaneamente às lutas sociais e políticas. Essas produções têm a função de registrar os acontecimentos e influenciar os espectadores; ou seja, podem ser ao mesmo tempo observadoras e manipuladoras. Nesse momento de convulsões sociais e mudanças históricas, o artista aparece divulgando seu ponto de vista e, com isso, acaba elaborando um trabalho híbrido e visivelmente engajado. No caso do cinema militante, algumas obras convergem para um objetivo comum: convocar mais pessoas para a causa do cineasta, seja na forma ficcional ou documental. (BERNARDO, 2008, p.3).

Portanto, conforme analisa o pesquisador Hugo Bernardo (2008), é a partir da leitura social que o cineasta tem, que o conteúdo do seu trabalho irá apresentar sua visão do problema e evocar um clamor por mudanças. Em **Tiros em Columbine** (2002), por exemplo, Michael

Moore usa o episódio do massacre ocorrido na *Columbine High School*, no estado norte-americano do Colorado, para tratar em seu filme da política do desarmamento.

Através de entrevistas e coleta de dados, Moore procura mexer na sociedade americana, conhecida pelo seu apego ao uso de armas de fogo como proteção. Através da informação, o documentarista procura estimular mudanças na sociedade, usando da sua principal marca, a ironia, para tratar dos fatos presentes da obra

Com a obra *Tiros em Columbine*, Moore ganhou a crítica internacional e a maior premiação da história do cinema, o Oscar. Para compreender o fenômeno que se tornou o realizador americano, é importante entender o contexto histórico social de suas produções, ou seja, onde se passa suas obras, o que ele comunica e para quem ele fala. Moore se tornou conhecido por criticar a sociedade americana; retratar a injustiça social, faz críticas ao governo americano e questiona os costumes da maior potência mundial. (BERNARDO, 2008, p.9)

Mas, como um cinema notadamente militante conseguiu a visibilidade que possui, ainda mais indo contra o sistema e o governo? Essa é não só uma das conquistas de Michel Moore, como também uma das marcas do documentário contemporâneo. Hoje, as possibilidades de produção se multiplicam, assim como as facilidades de divulgação do material. Além disso, a sociedade também está mais consciente e crítica. Embora esteja imersa no sistema capitalista, ela entende e se identifica com as causas sociais, quando mostradas de maneira honesta e esclarecedora.

Outra produção de caráter militante, também premiada e indicada em 2014 ao Oscar de melhor documentário, foi **The Square** (2013), de Jehane Noujaim. No dia 25 de janeiro de 2011 cerca de 50 mil egípcios ocuparam a Praça Tahrir. Eles queriam compartilhar sua história com o resto do mundo e as armas usadas para isso eram suas câmeras.

Noujaim e sua equipe passaram mais de 20 meses acampados em um dos lugares mais tensos do mundo para capturar imagens que, no seu filme, são mescladas com entrevistas realizadas por ela. *The Square* traz as dificuldades e desafios que as pessoas em busca da liberdade de expressão no Oriente Médio enfrentam. Ao mesmo tempo, é exemplo de como as imagens podem modificar uma realidade.

Inicialmente, nossa intenção era fazer um filme sobre a queda de um presidente e a eleição de outro. Durante as filmagens nos demos conta da enorme turbulência que afeta a região como os problemas com a Irmandade Muçulmana, os grupos que tentaram parar a revolução, daí decidimos que o filme precisava continuar vivo. (...)

The Square é um filme sobre um grupo de jovens egípcios reunidos por uma revolução, e que juntos buscam encontrar um novo sentido de esperança para o país.¹

Para o documentário contemporâneo torna-se urgente aproximar a produção artística da própria vida, conhecendo e registrando os variados modos de individuação e investindo na reflexão espaço-temporal dos lugares comuns. Nesse período de incertezas e descontrole, se abrem os caminhos para repensar a política. Em um ensaio intitulado Poder sobre a vida, potências da vida, Peter Pál Pelbart coloca alguns questionamentos sem respostas:

[...] mais, radicalmente, impõem-se a pergunta: que possibilidades restam de criar laço, de tecer um território existencial e subjetivo na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual? (PELBART, 1998, p.4)

As características de uma produção contemporânea é também uma tentativa de dialogar com o passado, assumindo-se, assim, o desejo de mudança e construção do presente. Dessa forma o documentário contemporâneo se torna potencializador de novas resistências. Ele não tem a pretensão de realizar rupturas radicais imediatas. Prevalece no contemporâneo as subjetividades estabelecidas entre pessoas e lugares, além do olhar dos realizadores que priorizam os processos e encontros. Assim, as imagens ganham um significado muito maior e crescem à medida em que conseguem modificar e serem modificadas pelo real. (CAMURÇA, 2012).

É preciso agora compreender sob quais aspectos esses documentários se convergem com o jornalismo alternativo. A partir do momento em que os alternativos se propõem a retratar o outro, e se pôr ao lado das minorias, as produções audiovisuais inseridas nesse contexto seguem também pelo mesmo caminho.

Nesse contexto, também é possível trabalhar e perceber o caráter autoral do gênero documentário. Assim, é o olhar do documentarista para aquele aspecto e o como ele se coloca dentro de sua produção que torna esse gênero tão significativo. O papel do jornalismo alternativo, e também das novas mídias, legitima essa autoria.

¹ Entrevista cedida à Myrna Silveira Brandão, em 25/09/2013, disponível em: http://www.mccinema.com.br/festivais_detalhe2.php?Id=24

3 JORNALISMO DE RESISTÊNCIA

No artigo *Jornalismo alternativo: quando um modo de dizer e fazer é resistência*, Eloisa Klein (2007) aponta que na existência de limites, barreiras, fronteiras, entre o que se deseja fazer e o que se pode fazer são criadas condições para promover uma mudança qualquer na situação colocada. Sempre que há uma tentativa de controle, pessoas e grupos oferecem uma resistência a este controle.

A imprensa alternativa não se restringe a períodos únicos, embora ela encontre seus auge em alguns momentos da história. Ela surge à medida que a imprensa hegemônica sufoca as vozes dissonantes. O alternativo se coloca sempre em oposição do *status quo* da sociedade, por isso é no seu conteúdo que se encontra a essência da prática: sem discurso alternativo, não há um meio alternativo.

Muito do que se conhece de jornalismo alternativo hoje vem das décadas de 1960 e 1970, quando o Brasil, e a América Latina como um todo, esteve no controle dos militares. A ditadura, que assolou o país por mais de vinte anos, sem dúvidas, foi um fator de extrema relevância para que a imprensa alternativa se tornasse uma voz de resistência ao governo. Para Kucinski (1991), a imprensa alternativa dessas décadas pode ser vista como sucessoras da imprensa panfletária, dos pasquins e da imprensa anarquista da década 1930, onde ela traz para si a função social de criar um espaço de reflexão e contra hegemônico.

Jornalismo trabalha com a produção de sentidos. É através dos meios de comunicação que temos hoje a memória de eventos, acontecimentos e histórias. Eles participam dessa construção de conhecimento e por isso seu controle é tão prejudicial à sociedade. É com essa perspectiva que o jornalismo alternativo se transforma em uma forma de resistência, pois resiste às tentativas de controle da informação que afetam a construção simbólica do espaço público.

Para Christa Berguer (2007), a comunicação de resistência é o indício de acumulação das forças pelos grupos de oposição. Ela provoca fissuras na tentativa de controle do poder cultural e através de suas narrativas mostra realidades e rostos que são ocultados e passam despercebidos pela linha editorial do jornalismo hegemônico.

Entre os anos de 1964 e 1980 nasceram e morreram cerca de 150 periódicos alternativos. Alguns, predominantemente políticos, tinham raízes nos ideais de valorização nacional e do popular dos anos 1950 e no marxismo vulgarizado dos meios estudantis nos anos 1960. Segundo Kucinski (1991) esses jornais revelaram novos personagens do cotidiano, como

os boias-frias, além de trazerem em suas páginas os movimentos populares como protagonistas e discutir os temas clássicos da esquerda.

Mas havia também outra classe de jornais, que tinha suas raízes nos movimentos de contracultura norte-americanos, no anarquismo e no existencialismo. Segundo coloca Kucinski (1991), eles eram mais voltados à crítica dos costumes e à ruptura cultural, investiam contra o autoritarismo, os costumes e valores daquela sociedade.

Não existe um conceito muito claro do que é o jornalismo alternativo. Embora, suas características sejam marcantes. Kucinski (1991) diz que alternativo é algo que não está ligado às políticas dominantes, uma opção entre duas coisas reciprocamente excludentes. Mas, para as gerações de 1960 e 1970, ser alternativo era muito mais que isso: significava o desejo de protagonizar as transformações sociais que pregavam.

A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universalidade (KUCINSKI, 1991, p. 06)

Em um Estado de exceção, onde informações eram manipuladas, pessoas desapareciam, eram mortas ou sequestradas e posições políticas eram tão dicotômicas, o papel do jornalismo alternativo foi fundamental. Não apenas pela resistência, mas pela memória guardada. Seus registros trazem luz a uma época escurecida da história do país. É através desses periódicos que conseguimos resgatar e entender um pouco mais da sociedade daquela época, seus hábitos e costumes.

Os alternativos tinham o papel de preencher um vazio de significados deixado pela ditadura e mantidos pela grande mídia. No Brasil, o discurso oficial estava longe de ser o que de fato as pessoas viviam. Todos os 150 periódicos alternativos que existiram essa época compartilhavam, em grande parte, um mesmo imaginário social. Possuíam um mesmo conjunto de crenças, significações e desejos, alguns conscientes e até expressos na forma de uma ideologia, outros ocultos, na forma de um inconsciente coletivo. (KUCINSKI, 1991)

Assim como a censura arbitrária imposta aos periódicos alternativos da época, as produções audiovisuais contrárias ao governo ou que alguma forma criticasse a situação política atual também eram controladas. Um exemplo disso foi o filme já citado **Cabra Marcado pra Morrer** (1989), de Eduardo Coutinho.

Ao contrário dos jornais nanicos, que se mantiveram na memória e no tempo como um registro histórico daquela época, os filmes e documentários sobre a ditadura militar no Brasil só começam a aparecer após o período de redemocratização do país. A pesquisadora Christa Berguer (2007) coloca, em seu artigo *Jornalismo e Ditadura no Cinema Brasileiro*, que a sociedade contemporânea abriga uma política de memória, onde passados traumáticos nacionais são narrados por testemunhas, em diferentes suportes e disponíveis através de vários meios. E ao se tratar do passado traumático a pretensão é dar continuidade à consciência política.

Na época, a consciência se manifestava como resistência e luta contra a ditadura no espaço da comunicação popular; agora, ao lembrar-se da ditadura e das lutas contra ela se quer que a ditadura não se repita, que a ausência de democracia seja lamentada e que os sujeitos que lutaram contra ela sejam lembrados. Através da lembrança a resistência e combatividade são atualizadas. (BERGUER, 2007, p.2)

Berguer (2007) também cita o pesquisador Pollack (1989), que aponta a importância do cinema para esse processo de resgate da memória:

Nas lembranças mais próximas, aquelas que de guardamos recordações pessoais, os pontos de referência geralmente são de ordem sensorial: o barulho, os cheiros, as cores [...]. Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas as lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e, portanto, no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta emoções... O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão da memória nacional. (POLLACK, 1989 *apud* BERGUER, 2007, p. 3)

3.1 O GÊNERO DOCUMENTÁRIO E A AUTORIA

Como vimos, os filmes têm fundamental importância na recuperação e construção da memória histórica, assim como os documentários, ao resgatar personagens e histórias através de suas narrativas. Este ponto da pesquisa se preocupa em traçar um paralelo entre a função social do jornalismo e do documentário. Entender o quanto eles se assemelham ou diferem, e principalmente, trazer à tona a autoria no documentário.

Para isso, alguns paralelos precisam ser traçados. Por exemplo, enquanto a reportagem busca ser objetiva, o documentário carrega em si o ponto de vista do diretor. No documentário a parcialidade é bem-vinda. O documentarista não precisa camuflar a sua própria subjetividade

ao narrar um fato. Ele pode opinar, tomar partido, se expor, deixando claro para o espectador qual o ponto de vista que defende. (MELO, GOMES, MORAES, 2001)

Para o documentarista João Moreira Salles:

[...] o documentário ou é autoral ou não é nada. [...] a autoria é uma construção singular da realidade. Logo, é uma visão que me interessa porque nunca será minha. É exatamente isso que espero de qualquer bom documentário: não apenas os fatos, mas o acesso à outra maneira de ver (SALLES, *apud* MELO, GOMES, MORAES, 2011, p.6)

Contudo é preciso entender que o fato do documentário estar marcado pela subjetividade de quem o produz, não significa que ele dê a voz apenas a um lado da história. Normalmente o documentarista busca ouvir a opinião de várias pessoas, seja para confirmar uma tese, ou para confrontar opiniões. (MELO, GOMES, MORAES, 2001, p.6). No entanto, apesar de apresentar várias vozes, que muitas vezes se opõem e se contradizem, apenas uma tende a predominar. É justamente aquela que traz em si o ponto de vista do autor.

O documentário faz recortes da realidade. Partindo de um fato, ele mapeia outros fatos correlacionados, acontecimentos interligados, causas e consequências. Apresenta imagens e depoimentos que comprovem o que é dito. Ele também funciona como registro e resgate da memória.

Jornalismo não é o repasse da verdade, mas a narração de ações discursivas que permitem construir diferentes universos de referência para a definição de sentidos que também investigamos o papel da ficção na construção da realidade. (MELO, GOMES, MORAES, 2001, p.9)

Para exemplificar melhor essa questão da autoria vamos retomar o documentário **Tiros em Columbine** (2002), de Michael Moore. Conforme Bernardo (2008), ele estabelece um discurso atraente e pessoal para os espectadores; é como se desse voz a cada uma das reivindicações de uma população carente em ser ouvida. Michael Moore consegue, a partir de suas produções, criar empatia com um público ávido em querer vivenciar as mudanças que ele aponta e ao tomar uma posição, gera um debate acerca daquilo que defende. No caso de **Tiros em Columbine** (2002), o diretor faz questão de entrevistar as empresas da indústria bélica. Ele procura o outro lado para poder legitimar seu discurso.

Mas como esse tipo de produção com claro teor militante, que se levanta contra os discursos hegemônicos consegue se manter? De que forma é possível manter o discurso alternativo sem ser sucumbido pelo sistema e pelo declínio financeiro, como aconteceu com praticamente todos os veículos de imprensa alternativa das décadas passadas?

3.2 AS POSSIBILIDADES DE COMUNICAÇÃO ALTERNATIVA NO SÉCULO XXI

O pesquisador Pedro Lucas Oliveira dos Santos (2013) diz que a imprensa alternativa está se revigorando no século XXI. Ela vem se reeditando em novas formas impressas, audiovisuais e nos novos formatos digitais que o avanço tecnológico permite. Santos (2012) cita John Downing (2002) que traz o termo “mídia alternativa radical” para classificar manifestações independentes da pauta dos poderes constituídos, representantes de grupos marginalizados e contrárias às políticas hegemônicas.

Os veículos de comunicação alternativos não se resumem a produtos fechados, não são um simples reflexo transfigurado da grande imprensa. Constituem-se como fenômeno social inserido em outro projeto de sociedade. Não escolher divulgar seu conteúdo contra hegemônico por sua possibilidade de inserção no mercado, mas porque ele reflete seus ideais. Seu compromisso é conquistar um espaço cultural, identitário e ideológico autônomo e não submisso aos grupos dominantes. Sua meta é o despertar da consciência para atingir uma mudança da ordem vigente. (SANTOS, 2013, p.13).

E é justamente isso que Michael Moore faz. Enquanto ele tece críticas à sociedade capitalista americana, a indústria cinematográfica fornece amparo financeiro, além de ajuda no mercado. Moore acredita a oportunidade de expor suas ideias através da mídia ao fato de que a indústria não acredita que nenhuma dessas ideias possa incentivar alguém:

Consigo fazer meu trabalho porque estou dirigindo meu caminhão pela inacreditável falha do capitalismo, a ganância. [...]. Eles acreditam que, quando as pessoas assistirem meus trabalhos, ou talvez esse filme [A Corporação], não vão sair de seus sofás e tomar atitudes políticas. Eles estão convencidos disso. Eu estou convencido do oposto. Estou convencido que algumas pessoas vão sair desse cinema, ou se levantar do sofá e fazer algo, qualquer coisa, para trazer o mundo de volta às nossas mãos. (MOORE, 2003 *apud* BERNARDO, 2008, p. 6).

Bernardo Kucinski (1991) coloca que no alternativo, jornalistas e intelectuais são mal pagos para dizer o que pensam e não para defender a ideia dos outros. Ele entende que o jornalismo alternativo não trata a notícia como mercadoria, e sim como valor de uso. Hoje, a imprensa alternativa se caracteriza pela confrontação à estrutura monopolizada da grande mídia. Para Santos (2013) não há enfrentamento à uma ditadura, como nas décadas de 1960 e 1970, mas sim ao cerco do grande capital, que sufoca vozes dissidentes e mercantiliza a atividade jornalística.

Essa nova geração da imprensa alternativa assume posições ideológicas, contestam a globalização e o neoliberalismo e não aceitam as práticas individualistas dos grandes meios de comunicação. Ela está ligada, direta ou indiretamente, aos movimentos sociais contemporâneos e expressam em seu conteúdo a posição das minorias e das tendências políticas preocupadas com as causas sociais.

Com essa perspectiva e nesse panorama, ela tem uma importante aliada de atuação: a internet. O ciberespaço possibilita aos veículos com esse viés uma produção mais barata e de maior alcance. No próximo capítulo iremos observar como se constitui esse ambiente de comunicação no ciberespaço e de que forma o documentário se insere nele.

4 JORNALISMO ALTERNATIVO E O AUDIOVISUAL NA CIBERCULTURA

Os novos tempos trouxeram para o jornalismo alternativo um novo fôlego. Permitiu também que a produção audiovisual se reinventasse. No século XXI, o alternativo encontrou na internet e no constante desenvolvimento tecnológico um ambiente propício para uma produção mais acessível e de maior alcance. As possibilidades multimídias oferecidas pela rede modificam a lógica de produção e tornam o conteúdo mais autônomo.

A cibercultura é a união da tecnicidade com a socialidade. Hoje, as distâncias se reduzem e a desritualização acontece fazendo com que as técnicas aplicadas à rede em um tempo real possibilitem uma comunicação mais personalizada e bidirecional. Essa pós modernidade é formada por várias tribos, grupos de pessoas que, dentro dos seus interesses, culturas, costumes e hábitos, se encontram e compartilham, através da rede aquilo que desejam. Para Camargo (2012), a cibercultura é uma janela aberta, onde o documentário está inserido.

Em sua dissertação de mestrado a pesquisadora Aliana França Camargo coloca que a atual dinâmica social na qual vivemos traduz o desejo das pessoas de se conectarem através do ciberespaço, comunicando-se de uma maneira direta, eficaz e imediata. Esse movimento cada vez maior para a comunicação em rede muda completamente as lógicas de produção. O documentário, por exemplo, passa por mudanças que envolvem estímulos para a informação e comunicação imediata. O gênero começa a ter outra projeção, com uma circulação mais crescente e possível. Camargo (2012) coloca que o vídeo de representação social não está mais tão distante como antes, quando o gênero tinha pouco espaço para exibição, distribuição e produção.

O documentário na web coloca grandes diretores e produtores anônimos em um plano horizontal de divulgação. Você assiste, enxerga a posição do outro, esse atravessamento cultural preenche-lhe em certa medida. Não há julgamento melhor que o público, fora dos pequenos ou grandes circuitos. A internet se torna a grande expositora da voz do outro (CAMARGO, 2012, p. 52).

No livro *Internet, e depois? Uma teoria crítica das novas mídias*, Dominique Wolton diz que três palavras são essenciais para compreender o sucesso das novas tecnologias: autonomia, domínio e velocidade. Cada um pode agir, sem intermediário, quando bem quiser, sem filtro, nem hierarquia e, ainda mais, em tempo real.

Nesse contexto, uma nova geração de documentaristas passa a utilizar câmeras portáteis e de fácil manuseio para capturar o mundo histórico-social através de abordagens inovadoras (CAMARGO, 2012). Para Arlindo Machado, professor de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, a construção das ideias através das câmeras portáteis trará uma realidade para onde todos caminham: a escrita audiovisual.

De certo modo o jornalismo alternativo acabou apropriando-se dessa escrita e encontrou no documentário um ambiente propício para atuar. Com o mesmo desejo de contestação das décadas de 1970 e 1980, essa comunicação deixa de ser apenas uma crítica a sociedade e suas intuições de poder, e passa a tratar a realidade de forma mais concreta.

Mas, se por se por um lado as possibilidades tecnológicas fazem da internet um meio de baixo custo operacional, o custo de acesso ainda é alto. Embora mais de 1 bilhão de pessoas tenham acesso à internet, ela ainda é uma realidade distante (CAVALCANTE, 2010). Isso faz com que em países de terceiro mundo, cidades interioranas, periferias e subúrbios a televisão e o rádio ainda sejam as principais, e primeiras fontes de informação. A pesquisadora Rebeca Freitas Cavalcante (2010) coloca que independente do poder comunicativo que a internet possui, todo seu potencial se esvai à medida em que ela não está disponível para todos.

Ainda assim, a publicação na internet reduz custos e facilita a distribuição. Na web, organismos sociais, por exemplo, podem ampliar a circulação de conteúdos críticos, debater alternativas difundir suas reivindicações. Por isso, essa nova roupagem do jornalismo alternativo elucida uma questão de extrema relevância e que está intimamente ligada com a produção audiovisual de cunho político-social: a criminalização dos movimentos sociais pela grande mídia.

Segundo Volanin, ao tentar incriminar os movimentos sociais, a classe dominante, através dos meios de comunicação, apresenta a sua versão de classe dos fatos como pensamentos da sociedade como um todo. A ideologia dominante é colocada como um conjunto de ideias consensuais de todos os indivíduos da sociedade. Pretende com isso ganhar o apoio, principalmente, de setores da classe média, utilizando os meios de comunicação para incriminar os movimentos sociais e seus líderes. A sociedade acaba por ser convencida e levar em consideração que o ato de lutar por um direito torna-se um crime contra a ordem social. (CAVALCANTE, 2010, p;16)

Esse meio ideológico, em geral, busca desqualificar, ou ainda, "satanizar" as ações dos movimentos, colocando-os como algozes, responsabilizando-os pela intransigência, intolerância e violência. (CAVALCANTE, 2010). Os movimentos sociais passam a ser tratados como insignificantes e irresponsáveis. Seus líderes se transformam baderneiros, terroristas e vagabundos que trazem prejuízos para a economia e a ordem pública.

Cavalcante (2010) aponta que os movimentos sociais só se tornam notícia quando a polícia entra em confronto com eles. É por isso que muitos os rejeitam sem conhecê-los; os media, ao criminalizarem um movimento popular, criminalizam os sujeitos nele inserido. É possível, então, entender porque o alternativo, ao tratar desses temas, encontra na linguagem audiovisual um potencial maior de comunicação.

A necessidade de registrar e guardar imagens sempre acompanhou a sociedade moderna. Com a popularização do cinema através da Indústria Cultural, a tecnologia evoluiu e surgiram novas formas de interagir com as imagens em movimento e novas mídias audiovisuais [...] (CAMARGO, 2012, p. 61).

Sendo assim, o vídeo passa a ter um papel ainda mais fundamental que apenas um registro histórico. Ele se torna uma ferramenta de resistência e denúncia. Além disso, as imagens passam a carregar uma narrativa que contradiz os discursos oficiais e hegemônicos da mídia de massa.

No documentário, a narrativa assume importância extrema: mais do que um mecanismo para contar uma história, como ocorre nos filmes de ficção, trata-se de um meio que convence em torno do não-imaginário, do que emana vida real. E, muitas vezes, a estrutura narrativa é a organização básica do documentário. A ideologia está presente na narrativa oferecendo representações em forma de imagens, conceitos, mas cognitivos, visões de mundo como propostas de estruturas principais e pontuações da nossa experiência. Tanto as ideologias quanto as imagens são inescapáveis. (NICHOLLS 1991, *apud* SANTOS p.4)

A história das lutas do homem pela ampliação dos direitos e por melhores condições de vida está, no senso comum, atrelada à história dos movimentos sociais. São sintomas de descontentamento dos indivíduos com a ordem social vigente e seus objetivos principais seriam a mudança dessa ordem.

Os movimentos contemporâneos são os profetas do presente [...]São uma lente por meio da qual problemas mais gerais podem ser abordados. Os movimentos sociais são capazes de transformar a cultura através de sua atuação, institucionalizam práticas

sociais e mudam a linguagem cultural de uma época (MELUCCI *apud* Gohn, 2000, p.157)

Hoje, os movimentos sociais encontram a seu favor outras possibilidades de comunicação. Essas possibilidades se firmam, então, nesse ressurgimento do jornalismo alternativo, na ressignificação do documentário inserido no ciberespaço e na simbiose desses dois movimentos.

4.1 VIDEOATIVISMO E OS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS

Iniciado na década de 1990, principalmente com o documentário **Essa é a cara da democracia** (2000) de Richard Rowley e Jill Friedberg, o videoativismo nasce como uma nova ferramenta de protesto, utilizado com o objetivo principal de alcançar visibilidade a questões e debates sociais e políticos. Filho direto dos documentários políticos das décadas de 1960 e 1970, essa nova forma de documentar encontra espaço na Internet e nos novos movimentos sociais, que se apropriam desse meio de comunicação como uma forma de resistência à criminalização que sofrem da mídia tradicional. (CALDWELL, apud PARANHOS, 2011).

[...] essa forma de protesto comunicacional audiovisual (...) incorpora tecnologia, arte e comunidades para mobilizar os indivíduos fazendo com que essas modalidades comunicativas, colaborativas e expressivas se tornem, em si mesmas, práticas de resistência capazes de estabelecer novos arranjos subjetivos, novos modos de ser e estar no mundo. (CARVALHO; MACEDO, 2012, p.2)

Os documentários videoativista podem ser caracterizados, principalmente, pelo seu grau de intervenção e engajamento na realidade. Dessa forma, cria-se uma linha muito tênue que separa o documentarista do ativista social. Hoje, quem produz filmes políticos está diretamente envolvido com a causa:

Com o advento do vídeo digital e de novos processos de produção e pós-produção, surge a fusão do ativista com o videomaker, o videoativista. O limite entre documentarista e ativista se mistura, perdendo-se os limites entre o ativista que está gravando e o ativista que está participando das manifestações” (PONTONE, apud, CARVALHO; MACEDO, 2012, p. 07)

Essa é a cara da democracia (2000) foi produzido durante os protestos contra a reunião da Organização Mundial do Comércio (OMC), em Seattle, nos Estados Unidos. As manifestações ficaram conhecidas como “A batalha de Seattle” (CARVALHO, MACEDO, 2012) e o documentário criado para contrapor as versões oficiais que a grande mídia transmitia sobre o evento.

O filme foi gravado por mais cem câmeras de ativistas que participavam dos protestos e depois distribuído pela Big NoiseFilme, uma produtora especializada em vídeos de cunho ativista. Ele utiliza escolhas estéticas que remetem à videoarte, trabalha sua narrativa de forma poética e marca, de forma explícita, sua posição. (CARVALHO, MACEDO, 2012)

O que antes conhecíamos como militância, hoje, com a degenerescência da democracia representativa, o que era organizado em partidos e sindicatos, se transformou em movimento autônomo. Uma ordem horizontal, não hierarquizada surge. A cultura do faça-você-mesmo está tomando novas formas. O que antes, seria da ordem dos prazeres individuais está para o prazer coletivo. Surge então o videoativismo. Uma forma de registro não convencional, que emerge nos anos noventa, muito influenciado com a geração de videastas das décadas de setenta e oitenta. (PONTONE, 2005, p.01).

Os protestos nascem de uma inconformação social. Eles são articulados por pessoas que questionam o *status quo* e propõe novos formatos de sociedade. Por isso, movimentos sociais existem há décadas. Cada um com suas especificidades de tempo, espaço e reivindicação trouxeram importantes conquistas para o país.

A escolha do objeto de análise desta pesquisa veio a partir de um estudo dos chamados Novos Movimentos Sociais, manifestações que se constroem em defesa de condições de vida, pautadas pelo desejo de interferir no momento histórico e pela vontade de se questionar como sujeitos. (CAVALCANTE, 2010)

Esses novos movimentos, ao contrário dos que vêm das décadas anteriores, pensam localmente (respondendo a seu próprios interesses e identidade), mas agem globalmente. Segundo Peruzzo (1998), os movimentos sociais são usualmente reconhecidos apenas como locais em suas perspectivas, descontínuos e efêmeros em sua existência. Eles se organizam ao redor de reivindicações específicas, que pedem ao Estado atenção as suas demandas concretas.

É o caso do Movimento Passe Livre (MPL), que faz parte dessa nova geração com uma bandeira de luta pontual e específica: a Tarifa Zero. Embora sua luta seja recente, foram precisos anos de articulação política até se constituir o que hoje é conhecido como a Frente de Luta Pelo Transporte Público, representada a nível nacional.

O MPL se forma em Florianópolis, Santa Catarina, no ano 2000, sob a liderança de alguns militantes da Juventude Revolucionária, uma dissidência do Partido dos Trabalhadores (PT), na época, e reivindicava, no início, o passe-livre estudantil. As primeiras mobilizações do movimento se deram através de um abaixo-assinado, que recolheu 20 mil assinaturas, e um primeiro ato protesto na Câmara de Vereadores da Capital. O abaixo-assinado foi entregue aos parlamentares, junto com a proposta de lei do Passe Livre. Mas, o projeto não foi sequer votado e em 2002 foram vistas as primeiras grandes manifestações do movimento na cidade.

O que chamava atenção no movimento era a grande quantidade de estudantes secundaristas vindos de escolas públicas, que por sua vez eram a maioria dos participantes. Esses estudantes não tinham uma doutrina política definida e participavam muitas vezes por um período curto de tempo, onde o fluxo de entrada e saída de integrantes era intenso, o que de alguma maneira mantinha o número constante de participantes. (INÁCIO, 2006, p. 66)

Em 2003, o MPL iniciou um gradativo processo de emancipação partidária. Devido a conflitos internos entre as lideranças jovens do movimento e os mais velhos dos partidos, o movimento foi ganhando um caráter independente e mais horizontal (CASSOLI, 2010). E em 2004, ao passo em que o movimento crescia e ganhava força, ocorreu um novo aumento nas passagens de ônibus, no mês de junho, na Capital.

A primeira manifestação aconteceu em julho de 2004, após a prefeitura anunciar os 15,6% de aumento na tarifa. Centenas de estudantes foram às ruas e houve uma grande repressão policial. Ali, o movimento conseguiu sua primeira grande vitória com a revogação do aumento. Ainda neste mesmo ano, outro evento acabou dando maior visibilidade para o MPL. Pela primeira vez os manifestantes ocuparam as pontes que ligam a ilha de Florianópolis com o lado continental.

Também em 2004 foi aprovado na Câmara de Vereadores o projeto de lei de iniciativa popular que garantiu o passe livre estudantil, o que não durou por muito tempo pois no ano seguinte, o Tribunal de Justiça de Santa Catarina suspendeu a lei. Cinco anos depois das primeiras grandes mobilizações, foi criada a Frente de Luta pelo Transporte Público por iniciativa do MPL e do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina (DCE-UFSC). De acordo com Cassoli (2010) a Frente se unificou e horizontalizou mais o movimento, organizando-se e tomando decisões por meio de assembleias, onde todos podem se manifestar e propor ações e estratégias para o movimento

A grande dificuldade do Movimento é de provar a legitimidade de suas reivindicações. O poder público utiliza seu aparelho repressivo para conter, ou mesmo dissipar, as manifestações. As empresas de transporte gozam de influência suficiente na esfera do poder público para garantir a proteção de seus interesses financeiros. O resultado desse desequilíbrio de forças pode ser medido pelas mais de vinte prisões arbitrárias realizadas durante as manifestações sob as mais diferentes alegações. (CASSOLI, 2010, p. 4 e 5)

Conhecer a pauta de luta do MPL é fundamental para entender porque a comunicação alternativa aqui cabe e se faz necessária. A Tarifa Zero não se resume em andar de ônibus de

graça. Até mesmo porque quando falamos em transporte público, deveríamos nos perguntar o motivo pelo qual pagamos por algo que deveria ser obrigação do Estado fornecer. E é por isso que o Movimento Passe Livre defende a municipalização do transporte público.

Em Florianópolis, o surgimento do Passe Livre foi um somatório de tensões e situações consideradas pelo movimento como exploratórias, como o monopólio de algumas empresas do setor de transportes e a prorrogação de contratos de concessão sem novas licitações (INÁCIO, 2008). A nível nacional, o MPL começa a ganhar força também em 2005, com os protestos na Capital. Nesse ano ocorreu a primeira tentativa do movimento de estabelecer-se em outros estados. Hoje o movimento está presente em pelo menos quatorze cidades, entre elas Curitiba, São Paulo, Fortaleza, Santos, Salvador, Rio Branco, Bahia e Porto Alegre.

5 IMPASSE: UMA NARRATIVA DE CONTESTAÇÃO

Bill Nichols (2005), ao trabalhar os conceitos de documentário, traz um estudo sobre a voz no gênero. Segundo ele a voz do documentário atesta seu engajamento numa ordem social e a sua avaliação dos valores nessa ordem. É ela quem transmite qual o ponto de vista social do produtor e como ele manifesta esse ponto de vista ao criar o filme. Partindo disso, a pesquisadora Fabiana Nascimento Paranhos embasou suas análises sobre videoativismo.

Em suas pesquisas Paranhos (2011) entende que para realizar a análise de um documentário com temas de cunho político-social, essa ideia de voz do documentário é mais do que pertinente, visto que são essas vozes que constituirão os elementos de uma ferramenta audiovisual de ativismo. Dessa forma, no estudo sobre o documentário **Impasse**, tanto Nicholls (2005) quanto Paranhos (2011) serão utilizados como fontes teóricas. As fontes orais entrevistadas para esta monografia: os diretores Juliana Kroger e Fernando Evangelista¹, também se farão presentes e necessárias com o objetivo de compreender sob quais aspectos o **Impasse** pode ser considerada uma produção videoativista e qual o potencial político que ele tem.

Produzido durante os protestos do Movimento Passe Livre em 2010, o documentário **Impasse** traz um importante debate sobre a mobilidade urbana de Florianópolis. Além das imagens das manifestações que aconteceram naquele ano, o vídeo contém entrevistas com integrantes do MPL, representantes das empresas do transporte coletivo e representantes da prefeitura. Em quase 50 minutos de vídeo, conseguimos perceber qual o discurso predominante e como a presença desse tipo de mídia alternativa e independente foi importante nos protestos.

Ao contrário do que o nome sugere, o videoativismo não precisa necessariamente ser uma bandeira de protesto. Ele pode ser produzido sem ter essa pretensão, apenas com o objetivo de ser mais uma ferramenta de debate (PARANHOS, 2011). Esse tipo de documentário político é uma ferramenta de contrainformação e denuncia. Ele se estabelece como um registro histórico e de construção da memória coletiva de uma sociedade.

No **Impasse** acontece justamente isso. Seus produtores não são militantes, e nem estão inseridos dentro do movimento. Mas eles possuem uma posição ideológica e política bem marcada e essa autoria aparece no documentário.

¹ Entrevistas cedidas para esta monografia nos dias 02 e 19 de junho de 2015, respectivamente.

Paranhos (2011), quando fala sobre o conceito de videoativismo, diz que o posicionamento dos realizadores de um filme com essa proposta está intrínseco nele, desde o enquadramento até a escolha na edição. Para ela esse ponto de vista inserido é a voz do documentário.

Impasse é um documentário posicionado, que tem lado. Não pretende ser neutro e deixamos isso claro desde o início. Mas isso não significa que ele não seja, ao mesmo tempo, plural, porque dá voz a todos os envolvidos. Acho que é essa a principal marca autoral. (EVANGELISTA, 2015)²

É por ter um lado e um posicionamento que **Impasse** legitima seu discurso. Ao colocar explicitamente uma posição, os diretores expõem os fatos que acreditam ser relevantes, mas sem a pretensão de convencer ou manipular. A produção também se aproxima cada vez do documentário de videoativismo, uma vez que se propõe a ser uma voz dissonante naquele debate.

Quando tu falas em videoativismo me vem à mente do que a gente fez no vídeo *Amanhã Vai Ser Maior*, em 2005. Nós erámos em cinco pessoas, com cinco câmeras na mão, apavorados com o que estava acontecendo na cidade. (KROEGER, 2015)³

Amanhã Vai Ser Maior é o embrião do **Impasse**. Apesar de ser uma produção não tão elaborada quanto **Impasse**, ele é um registro da repressão policial nos protestos de 2005. O vídeo utiliza-se da ideia de montagem para a construção da sua narrativa. Ele trabalha com muitos elementos do documentário político da década de 1960, com conceitos que lembram o estilo do coletivo Dziga Vertov. Nesse vídeo, a voz-over foi substituída por frases e textos que, ora davam mais ênfase às imagens de brutalidade e repressão, ora contradiziam os discursos tradicionais que eram colocados na grande mídia.

Em um dos dias da manifestação, um menino foi espancado na beira-mar por um policial. Depois daquele dia a gente decidiu que tinha que fazer alguma coisa com aquelas imagens. Então conseguimos uma ilha de edição na UFSC, todo mundo levou suas fitas para lá e a gente editou tudo em uma madrugada, sem parar. Depois, saímos de lá com um VCD⁴ - naquela época não tinha Youtube ainda – conseguimos dinheiro

² Entrevista cedida para esta monografia no dia 19 de junho de 2015

³ Entrevista cedida para esta monografia no dia 02 de junho de 2015

⁴ O Video Compact Disc é um formato que permite reproduzir vídeos a partir de um CD. No VCD os arquivos são gravados de uma maneira padrão para assim garantir a leitura e reprodução em outros aparelhos capazes de ler VCD. A maioria dos DVD Players existentes no mercado reproduzem VCD.

com os sindicatos, reproduzimos esse VCD. Nas manifestações nós vendíamos eles para conseguir mais dinheiro e fazer mais cópias. (KROEGER, 2015)

Para Paranhos (2011) a evidência mostrada com crueza em uma fotografia ou em um filme documentário só tem sentido se causa algum impacto, se chama a atenção do espectador, se transforma seu interior ou modifica algum ponto de vista. Assim como Nichols (2005) fala que muito do poder de persuasão de um documentário está na trilha sonora. Nossa identificação com a narrativa e quem está nela também depende das imagens que são mostradas.

Em 2005, produzi com alguns amigos o documentário *Amanhã Vai ser Maior*. Este doc. é sobre as manifestações promovidas pelo Movimento Passe Livre naquele ano. O foco deste vídeo, editado em uma madrugada, foi a repressão policial. Um dos integrantes da equipe, Alex Antunes, flagrou um PM espancando um estudante na Beira-Mar Norte. A cena venceu o prêmio jornalístico Vladimir Herzog de Direitos Humanos. A ideia de produzir o *Impasse* veio desta primeira experiência (EVANGELISTA, 2015)

Em ***Amanhã Vai Ser Maior*** os dois recursos foram empregados: trilha e imagem. As músicas fortes e pesadas casam bem com as cenas de tensão e agressão. Sem dúvidas, as imagens captadas e escolhidas também foram pensadas a fim de despertar no público um sentimento de indignação com o que estava acontecendo. A cena do menino sendo espancado por um policial militar na Av. Beira Mar Norte, não foi exibida pelos veículos tradicionais de imprensa local.

Quem assiste um filme documentário sobre uma causa específica é apresentado a um chamado sobre determinado tema. Um filme documentário de *advocacy*⁵ desperta um senso de indignação ou solidariedade. É a história dentro do documentário que dá sentido ao filme (Cizek, 2005 *apud* Paranhos, 2011, p.42).

O documentário de *advocacy* coloca o ser humano frente a frente com os direitos humanos, em que pessoas reais são o que realmente importam para o público de um filme, mesmo que ele discorde do ponto de vista do produtor. Em maio e junho de 2010, milhares de pessoas foram novamente às ruas de Florianópolis - SC para protestar contra o aumento das passagens de ônibus. Assim como nos anos anteriores, 2004 e 2005, os protestos foram

⁵ Termo usado por Caldwell (2005), que o define como sendo “o processo de se trabalhar por uma posição, resultado ou solução particular”.

duramente reprimidos pelo Estado. Sob os olhares atentos dos diretores, o **Impasse** mostra cenas que, assim como em **Amanhã Vai Ser Maior**, não foram exibidas em nenhuma emissora de televisão local, incluindo mais flagrantes de violência policial.

A ideia inicial era abordar a questão do transporte, entrevistando desde o usuário até o empresário. Era para ser menos sobre a violência e mais sobre o posicionamento dos principais “atores” deste impasse. (EVANGELISTA, 2015)

Ainda assim, apesar da proposta do vídeo de ser menos factual e colocar mais os entrevistados no primeiro plano, as imagens acabaram se sobressaindo, ao intercalar os depoimentos com o que acontecia nas manifestações. Outro fator relevante, é que os próprios entrevistados não conseguiam, muitas vezes, sustentar seus argumentos por causa das imagens que vinham em seguida. Alguns exemplos disso são as cenas em que um dos cinegrafistas é atingido por uma arma *taser*⁶ e a invasão da Tropa de Choque na UDESC. Ao ser questionado sobre o episódio da Universidade, o Secretário de Segurança Pública do Estado, na época, defendeu o uso da arma e alegou que a entrada do Choque na UDESC foi uma ação legítima para prender pessoas que haviam praticado crimes. O que se viu nas imagens foi o uso indiscriminado da *taser* durante os protestos. Qualquer um poderia ser alvo.

Em 2010 voltaram as manifestações, a polícia voltou a agir de forma truculenta. E eu e o Fernando estávamos com aquela sensação de dívida. Fizemos o Amanhã Vai Ser maior, mas não era algo que ouvisse todos os lados envolvidos. A gente fez porque era urgente mostrar o que estava rolando na manifestação. Então pensamos: Agora é a hora de pegar aquelas fitas paradas de 2005 e construir algo mais amplo. (KROEGER, 2015)

O **Impasse** vem da vontade de seus realizadores de criar algo que fosse não apenas uma sequência de fatos, mas que pudesse gerar e fomentar o debate sobre a questão do transporte público. Mais do que mostrar a repressão e a contradição do que dizia a imprensa local, o Estado e os empresários, o vídeo é uma adaptação estética e conceitual das produções clássicas do documentário político.

A versão que saía na imprensa era sempre uma versão oficial, a versão da baderna, da depredação e a gente que estava ali dentro sabia que não era isso. Tu via fortemente

⁶ Arma de eletrochoque é um dispositivo não-letal capaz de emitir uma descarga elétrica de alta tensão e baixa corrente com o objetivo de provocar dor e afastar um agressor

uma posição de criminalização do movimento sociais. Então a gente tinha esse desejo de mostrar que as coisas não eram o que estava sendo propagada pela versão oficial. (KROEGER, 2015)

A produção une todas as características do gênero documentário, ao mesmo tempo em que traz elementos do videoativismo, como a aproximação dos diretores com a temática, as escolhas e a não exclusão de cenas que não tinham um compromisso estético, mas que tinham a função de mostrar exatamente aquilo que estava acontecendo durante os protestos. Ele também cumpre seu papel enquanto produto jornalístico ao abrir o debate para todos os lados envolvidos e trazer importantes questões sobre o tema para a reflexão

No artigo *Fronteiras entre cinema e jornalismo a jornalista e Mestre em Multimeios da PUC-Campinas, Denise Tavares (2005)*, aponta alguns questionamentos entre a relação do jornalismo com o documentário:

Ora, se uma das colocações referentes à crise do paradigma da objetividade jornalística é justamente a sua pretensão de estar oferecendo ao leitor/espectador uma versão única e definitiva da verdade/realidade, como desprezar a possibilidade de deixar explícito, no documentário, que se trata, ali, de um ponto de vista, de um recorte da realidade, de uma apresentação da verdade? (TAVARES, 2005, p.11)

Nessa perspectiva, o documentário político encontra no jornalismo sua potencialidade discursiva. As instituições em crise abrem espaço para essa necessidade de preencher os vazios de significados deixados por elas.

Nosso documentário faz a cobertura das manifestações, da ação da polícia, com um pouco mais de profundidade do que tem passado nas tevês, até porque na televisão temos matérias e nossa história é documentário, então a diferença começa pelo tempo. E, segundo, acho que tem uma diferença de abordagem. [...] temos bem claro que uma das funções do jornalismo é fiscalizar o poder, seja ele qual for. Isso pode parecer arrogante e pretensioso, mas não vejo isso na grande mídia hoje em dia. Não vejo nem na grande mídia, marcadamente de direita, nem vejo no que se convencionou chamar de imprensa alternativa ou independente, tradicionalmente de esquerda. Para mim, tanto um lado quanto outro, com honrosas exceções, têm usado seus espaços para fazer propaganda ideológica e não jornalismo [...] (EVANGELISTA, 2010)⁷

Impasse foi lançado no dia 31 de maio de 2011, um ano depois que a polícia militar invadiu a Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), para acuar e prender

⁷ Entrevista cedida ao jornalista Dauro Veras, em 05 de setembro de 2010. Disponível em: <http://www.dauroveras.com.br/direitos/impasse-entrevista-com-os-diretores>

manifestantes que estavam nos protestos. Também marca seis anos do dia em que o estudante foi espancado na Av. Beira-mar Norte.

Fizemos o lançamento na UFSC, vendemos os DVDs ali mesmo e disponibilizamos o doc na internet. Não elaboramos nenhuma estratégia de divulgação. (EVANGELISTA, 2015)

Diferentemente do que aconteceu **Amanhã Vai Ser Maior**, quando o **Impasse** foi produzido os diretores já tinham ao seu dispor a popularização da internet, e mais especificamente do Youtube. Essas duas ferramentas possibilitaram não só uma maior facilidade na distribuição do documentário, mas também um alcance que ultrapassou as fronteiras locais. E, por mais que esse tipo de produção ainda se concentre predominantemente entre aqueles que, de alguma forma, se interessam pela temática, suas possibilidades dentro dessa nova realidade aumentaram.

O que eu percebo hoje, com esse distanciamento do tempo é que, primeiro documentário permanece, mais que uma matéria de revista. Nas manifestações de 2013 o Impasse estava no Youtube e a gente viu que de repente ele começou a ter 800, 2000, 3000 acessos por dia. (KROEGER, 2015)

Com uma produção de baixo-custo, utilizando-se de equipamentos próprios e equipe pequena, o Impasse pode ser considerado um exemplo de que é possível sim produzir documentários com um viés político, e, principalmente, contrapondo dos discursos da mídia institucional. Além disso, as possibilidades de exibição e distribuição desse material não se restringem e nem se limitam à internet. Impasse foi distribuído em todas as escolas públicas estaduais de Santa Catarina. Também teve exibições em universidades, palestras e debates.

Para os dois diretores, talvez ele não tenha conseguido atingir amplamente um público diferente daquele que já é ligado aos movimentos sociais, a política e ao debate do transporte público e da mobilidade urbana. Ainda assim, mesmo que seu poder discursivo não tenha a mesma adesão que os documentários de Michel Moore, por exemplo, **Impasse** permanece na memória como um importante registro político da cidade de Florianópolis.

Em uma fala final do vídeo, um dos entrevistados fala sobre a relação entre os manifestantes a polícia: “Na realidade, nosso papo não é com a polícia. A gente está querendo fazer política e política não se faz com a polícia. Então em última análise nós vamos passar... nós passaremos”.

6 CONCLUSÃO

O videoativismo não quer convencer e nem procura ser uma versão única da realidade. Ele é um recorte do que precisa ser registrado. Seus produtores também não têm o sentimento de detentores de verdade. O que os motiva é justamente a possibilidade de mostrar a sociedade que não existem verdades absolutas. Como me disse Juliana Kroeger, o **Impasse** planta uma semente de dúvidas em uma terra de certezas.

Muitas vezes, ao longo da pesquisa, me peguei pensando se, apesar de todos esses avanços e conquistas, o documentário político não fala apenas de si mesmo. É como se o discurso ideológico presente nele, as posições marcadas e os temas tratados assustassem as pessoas. Pensei muito também sobre a prática do jornalismo alternativo. Será que ela é realmente possível?

As dúvidas não se esgotam. A teoria também não. O encontro com o videoativismo me abriu muitas perspectivas com relação ao jornalismo alternativo. Ele também me mostrou que, embora os discursos hegemônicos ainda sejam bastante fortes na sociedade, já há um movimento contrário a isso.

Todos os autores utilizados, trabalham nesse contexto alternativo e político. A importância desse recorte se dá justamente para fortalecer a ideia de que a produção audiovisual dentro de um viés alternativo tem sim capacidade para coibir a criminalização dos movimentos sociais e ser uma possibilidade a tudo o que já está posto. No alternativo não afirmamos, mas colocamos em xeque uma posição ou outra. Essa, talvez seja a melhor conclusão que posso tirar dessa pesquisa. Como disse Nichols (2005) a voz do documentário é o que constitui a sua essência.

O ponto chave desta monografia era compreender qual o poder de alcance que um documentário político, videoativista, tem dentro da Internet. Era perceber, também, como se constitui o discurso alternativo dentro dessas produções e como ele foi se desenvolvendo e se adaptando ao longo do tempo. Analisando o **Impasse** e seu modo de produção, percebendo o quanto suas imagens impactaram e o quanto ele ainda provoca e propõe discussão chego à conclusão de que independente para quem falamos, nossa função como jornalistas é falar. Colocar à disposição do público tudo o que for de interesse da sociedade, de forma ética.

O documentário não tem, nem deve ter um papel de conversão. Ele não é feito para convencimento e sim para conhecimento. Diferentemente dos filmes produzidos nas décadas 1930, em que os Estados-nação usavam a imagem como propaganda, os audiovisuais deste

século utilizam a semiótica, ou seja, a construção de significado por meio das imagens, como resistência. Com suas posições ideológicas marcadas, e sem a pretensão de ocultar a autoria da narrativa, o videoativismo se torna sim uma possibilidade real para o jornalismo alternativo.

Todos os exemplos de documentários citados ao longo desta pesquisa não estavam interessados em atingir uma audiência, mas sim em se colocar como uma voz dissonante aos discursos hegemônicos. Eduardo Coutinho, Glauber Rocha, João Moreira Salles, Godard, Vertov, Michel Moore têm um ponto em comum: eles contestam, questionam a sociedade como um todo. O quanto isso potencializa um vídeo? À medida que a sociedade em rede, conectada em tempo real com mundo, passa a perceber a massificação e a homogeneização dos discursos, ela passa a buscá-los em outros meios.

REFERÊNCIAS

- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- BERGUER, Christa. **Jornalismo e ditadura no cinema brasileiro**. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 8º, 2007, Sergipe. p. 01 - 12.
- BERNARDO, Hugo. **Considerações sobre o cinema documental de Michael Moore: Cinema Militante e Indústria Cultural na Análise de "Tiros em Columbine"**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, XXXI, 2008, Natal. p. 01 - 14.
- CAMARGO, Aliana França. **Documentário e Cibercultura: Conjunção contemporânea**. 2012. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2012.
- CAMURÇA, Rodrigo Capistrano. **Formas de resistência: O documentário contemporâneo cearense**. 2012. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niteói, 2012.
- CARVALHO, Kely Silva; MACEDO, José Eduardo. **Cinema da ação: o documentário videoativista e ciberativista**. In: XIV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 14., 2012, Campo Grande. **Artigo**. Campo Grande: Intercom, 2012. p. 1 - 13.
- CAVALANTE, Rebeca Freitas. **Ciberativismo: Como as novas formas de comunicação estão a contribuir para a democratização da comunicação**. 2010. 69 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010.
- CASSOLI, Alessando Theodoro. **Movimento Passe Livre de Florianópolis e o enfrentamento do Estado Neo-liberal: Algumas considerações**. Florianópolis: Mestrado em Sociologia Política, Ufsc, 2010. 15 p.
- CASTELLS, Manuel. **A galáxia internet**. São Paulo: Saritta, 1995
- DOWNING, John D. H.; **Mídia Radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- FIGUEREDO, Carlos. **Jornalismo e Movimentos Sociais: Lutas Diversas, Coberturas Diferentes**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, Não use números Romanos ou letras, use somente números Arábicos., 2013, Manaus. Anais... . Manaus: Intercom, 2012. p. 1 - 15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/sis/2013/resumos/R8-1659-1.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2015.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. **Cinema e Política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, I. M; MELO C. & MORAIS, W. **O Documentário Jornalístico, Gênero Essencialmente Autoral**. In: XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2001, Campo Grande.

GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. São Paulo: Loyola, 1997).

INÁCIO, Ana Elise Cardoso. **Jovens em Movimento: Um estudo sobre o Movimento Passe Livre em Florianópolis**. 2006. 140 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

KLEIN, E.J.da C. - **Jornalismo alternativo: quando um modo de dizer e fazer é resistência**. In: XI Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 2007, Pelotas/RS. Resumos e trabalhos completos Celacom 2007, 2007. v. 11

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalista e Revolucionários: Nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Página Aberta, 1991. 263 p.

MELO, Cristina Teixeira V. de; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS, Wilma. **O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, XXIV, 2001, Campo Grande. p. 01 - 13.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **Cabra Marcado Pra Morrer: Entre a memória e a história**. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. A História vai ao Cinema. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.179-192. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/geral/observanordeste/montenegro.2.pdf>>. Acesso em: 01 abr. 2015.

MOURA, Maíra Bueno. **O cinema impuro de Dziga Vertov e Jean-Luc Godard: Uma análise dos filmes Câmera-Olho (1924) e Vento do Leste (1969)**. Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, v. 8, p.133-146, jul. 2011. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/RevistaCinetificaFAP/Revista_Cientifica_08/RevistaCientificaFAP_Vol8_Artigo08.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2015

NEVES, Bráulio de Brito. **Máquinas retóricas livres do documentário ciberativista**. Revista Digital de Cinema Documentário, São Paulo/Portugal, 2010. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/index08.html>>

PONTONE, Richardson Nicola. **Exibição e propagação da informação produzida pelos movimentos populares: O videoativismo**. Disponível em: <<http://www3.promovebh.com.br/revistapensarcom/art/a01.pdf>>.

SANTOS, Pedro Lucas Oliveira dos. **Imprensa Alternativa: Discutindo o conceito. Alterjor**, São Paulo, v. 2, n. 8, p.82-100, jul. 2013.

SANTOS, Andrea Paula dos. **O audiovisual como documento histórico: questões acerca de seu estudo e produção**. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br>. Acesso em: 22 jun. 2015

TAVARES, Denise. **Fronteiras entre cinema** documentário no curso de jornalismo. Trabalho Professores de Jornalismo. Maceió, abril – 2005