

## Formas de resistência- Etnografia de um documentário

Daphne Assis Cordeiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo consiste em reflexões advindas da etnografia da produção de documentário realizado por um grupo de ativistas. O filme pretende abordar as formas de resistência do entorno do Maracanã, alvo de diversas obras para a realização da Copa do Mundo de 2014, que resultaram no processo de remoção da favela Metrô-Mangureira, o fechamento da Aldeia Maracanã, a ameaça de destruição da Escola Municipal Friedenreich e prisões políticas. Durante as reuniões de construção do roteiro, surgiram questões como o que poderia ser entendido por “formas de resistência”, as categorias utilizadas para se diferenciarem quanto a outros grupos e por fim, no que consistiria a chancela “vídeo ativista”. Com o interesse de entender o que estava sendo produzido sob esse rótulo, analiso diversas produções audiovisuais de coletivos como “A Nova Democracia”, o “Coletivo Mariachi”, “Carranca” e “Mídia Independente Coletiva” (MIC). Surgem questões a respeito da linguagem audiovisual: ao utilizar um modelo clássico não estaríamos limitando as possibilidades de alcance do conteúdo político? Poderia existir um “cinema de combate” que se pretende revolucionário, sem renovação da linguagem?

**Palavras-chave:** Etnografia; Documentário; Mídia ativista.

### Formas de resistência- etnografia de um documentário

Este artigo consiste em reflexões advindas da etnografia da produção de documentário realizado por um grupo de ativistas<sup>2</sup> do qual faço parte<sup>3</sup>, que se encontra em fase de edição. O filme pretende abordar um legado negativo dos megaeventos na cidade do Rio de Janeiro, sede da Copa do Mundo de 2014 e Olimpíadas em 2016, que difere do discurso de um “legado social”, tão propalado nas esferas públicas, que ressalta a atração de investimentos

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro. Pesquisadora do Núcleo de Antropologia das Artes, Ritos e Sociabilidades Urbanas (NARUA/PPGA).

<sup>2</sup> O termo ativista se refere a participantes ou militantes de movimentos sociais.

<sup>3</sup> A minha participação no grupo se dá como ativista que atua na fase de gravação e edição do vídeo.

estrangeiros, geração de empregos, melhoria do transporte público e recuperação de áreas degradadas (FREIRE, 2013, p.102).

A preparação da cidade para receber os megaeventos implica em impactos sociais com relação à moradia, como a remoção de favelas, especulação imobiliária, dentre outros. Como aponta Freire (2013), 119 favelas foram listadas para serem removidas até o final de 2012, dentro das metas do Plano Estratégico do Governo lançado pela Prefeitura em dezembro de 2009, no intuito de reduzir 3,5% das áreas ocupadas por favelas na cidade, com o argumento de estarem em “locais de risco de deslizamento ou inundação, de proteção ambiental ou destinadas a logradouros públicos” (FREIRE, 2013, p.109). Dentre elas, a favela do Metrô-Mangueira, que é vizinha ao Estádio Jornalista Mário Filho (Maracanã), e um dos eixos do documentário. O Portal Popular da Copa e das Olimpíadas<sup>4</sup> ressalta a remoção forçada de 150.00 a 170.000 famílias em todo o país.

Neste sentido, o filme pretende abordar as diferentes formas de resistência do entorno do Maracanã, alvo de diversas obras para a realização da Copa do Mundo de 2014, que resultaram, além do processo de remoção da favela Metrô-Mangueira, no fechamento da Aldeia Maracanã e a ameaça de demolição da Escola Municipal Friedenreich, ambas localizadas nas imediações do Estádio. É importante ressaltar que essa escola ficou entre as dez melhores instituições públicas do Estado no Índice de Desenvolvimento da Educação Básica (Ideb) referente aos anos do Ensino Fundamental (1º ao 5º ano)<sup>5</sup>. A Aldeia Maracanã, cujo antigo nome era Instituto Tamoio dos Povos Originários, é uma aldeia indígena urbana localizada no antigo prédio do Museu do Índio, no bairro do Maracanã. Diversas etnias ocupavam o espaço onde apresentavam danças, cantos e rituais com o objetivo de transformá-lo em uma “universidade indígena”<sup>6</sup>. Desde 2006, os indígenas foram retirados pelas forças policiais e ocuparam o prédio diversas vezes, sendo o processo de desapropriação intensificado com a Copa. Uma parte deles deu origem ao movimento Aldeia (R)Existe<sup>7</sup> que defende o tombamento e apropriação do espaço, assim como a autogestão do Museu do Índio. Durante a gravação do documentário, o prédio estava fechado e cercado pela guarda municipal, polícia militar e sua tropa de choque, que se encontrava no interior deste.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <<http://www.portalpopulardacopa.org.br>>. Acesso em 22 out.2014.

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/escola-municipal-friedenreich-nao-sera-mais-demolida-9361759>> Acesso em 22 out.2014.

<sup>6</sup> Conforme entrevista cedida por ativistas da Aldeia Maracanã incorporada ao material bruto do documentário.

<sup>7</sup> Disponível em:< <https://www.facebook.com/aldeia.rexiste?fref=ts>>. Acesso em 22 out.2014.

Durante as duas reuniões de roteiro para o filme, ativistas envolvidos no projeto colocaram questões sobre que grupos deveriam ser entrevistados e os que não deveriam ter voz no documentário por não representarem movimentos sociais que estivessem “na luta”, segundo eles. No início de junho de 2014, diversas manifestações ocorriam na cidade: professores da rede estadual e municipal, rodoviários, metroviários, garis, todos em greve por melhores salários e condições de trabalho, a maioria dissidentes não contemplados em suas demandas pelas ações dos sindicatos. Essas categorias ocupavam o espaço público, inclusive para as assembleias, promovendo a participação popular. O reconhecimento de grupos que estavam “na luta” se referia a movimentos sociais que acompanhavam essas demandas. Termos como “pelegos” e “oportunistas” eram usados para classificar partidos políticos como, por exemplo, o Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) e Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados (PSTU), considerados “contrarrevolucionários”, ou seja, representantes de uma política conciliadora com os poderes vigentes, o que por sua vez, atrasaria a luta de classes, de acordo com alguns ativistas. Ou ainda que fragilizavam o movimento de oposição à Copa, tendo em vista que a marcação dos horários e locais dos atos pelos partidos eram geralmente diferentes dos marcados por frentes independentes, o que dividia os participantes nas manifestações. A palavra “oportunista” também era empregada para se referir a partidos e coletivos que aproveitavam de situações em benefício próprio, como a auto intitulação de organizadores de algo que não participaram integralmente, utilização da marca partidária ou de sindicatos em material panfletário de categorias de forma impositiva. Neste campo de disputas por legitimação, esses termos foram utilizados pelos ativistas ligados ao projeto do filme para se diferenciarem quanto a esses “outros”, que não eram identificados como atuantes da mesma luta.

Durante a fase de construção de roteiro houve, ainda, divergências entre integrantes comunistas e anarquistas que faziam parte do grupo se deveriam ou não dialogar com o Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas<sup>8</sup> e assessores do governo. Quanto ao Comitê, foi dito que, por esse ser uma ferramenta institucional apresenta limitações, pois, ao se reduzir a essa esfera, se torna burocrático e, portanto, representante de interesses da classe dominante. Quanto aos assessores da prefeitura ou do governo do Estado, foi defendido que esses já

---

<sup>8</sup> O Comitê Popular da Copa e das Olimpíadas do Rio, segundo Freire (2013), é fruto do “Comitê Social do Pan, movimento criado em 2005 por representantes de organizações não governamentais, associações de moradores, unidades acadêmicas”, dentre outros. Sua função era voltada “à fiscalização dos gastos públicos e à efetivação das metas sociais apresentadas pela Prefeitura como parte do legado dos Jogos Pan- Americanos” (FREIRE, 2013, p.103-104). Mais informações disponíveis em: < <https://comitepopulario.wordpress.com/> >. Acesso em 22 out.2014.

possuem um espaço expressivo dentro dos jornais e meios televisivos, sendo que o fato de convidá-los para o debate legitimaria seu poder. O filme desde o início tem o objetivo de ser parcial. Os entrevistados são previamente conhecidos, de modo a se obter um discurso direcionado às questões mais importantes para o grupo. Foi combinado que não existiria um roteiro de entrevista, mas que poderíamos iniciar as gravações perguntando aos entrevistados como se deu a sua luta e o que entende por esse termo. Por que cada um se intitula como “resistência”? Como as agendas dos ativistas não coincidiam, foi decidido que participaria das entrevistas quem estivesse disponível na ocasião. Na reunião seguinte, foi enfatizado que esse seria um vídeo “ativista”, jargão utilizado por diversos coletivos para rotular suas produções fílmicas. Mas no que consistiria esse termo de vídeo “ativista”?

Para entender o que estava sendo produzido sob esse rótulo, empreendi uma jornada quanto à análise de diversas produções audiovisuais de coletivos de mídia independente, cuja produção era nomeada, pelos integrantes do grupo, de “ativista”, como por exemplo, A Nova Democracia, o Coletivo Mariachi, Carranca e Mídia Independente Coletiva (MIC). Na maioria dos vídeos assistidos, encontro o documentário clássico com a voz do narrador autoritária sobre as imagens como ilustração, a impressão de objetividade, a generalização a partir de situações específicas- o esquema particular-geral; o que Bill Nichols em *Introdução ao documentário* (2008) denomina “modo expositivo”, clássico. Conforme Bill Nichols, esse tipo de documentário: “dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (2008; 142).

Surgem questões a respeito da linguagem audiovisual: ao utilizar um modelo clássico, não estaríamos limitando as possibilidades de alcance do conteúdo político? Poderia existir um “cinema de combate”, segundo Ismail Xavier em *O cinema brasileiro moderno* (2006), que se pretenda revolucionário, sem renovação da linguagem? “Cinema de combate” é entendido por Xavier (2006) como um tipo de filme que instaura o debate sobre a consciência do oprimido, que prega uma mobilização para revolta, transformações e que pensa a revolução como uma necessidade social. Logo, podemos pensar o conceito de um filme “ativista” como produções audiovisuais que levantam problemas sociais não abordados pelas mídias tradicionais (televisão, rádio e jornal), meios de comunicação de massa que possuem grande poder como formadores de opinião - como a Folha de São Paulo, O Estadão e O Globo.

Entre os meses de junho e julho foram realizadas algumas entrevistas em um contexto turbulento de manifestações e perseguição política, onde muitas reuniões eram desmarcadas em cima da hora, outras adiadas ou canceladas. Primeiramente, havia a ideia de duas câmeras serem utilizadas, sendo uma fixa em tripé e outra na mão que filmasse também a equipe. As gravações seriam feitas em espaços abertos e as entrevistas em duplas, no intuito de capturar diálogos, o que muitas vezes serviu para acentuar os problemas de filmagem como a chuva, o vento, os rangidos de porta, o som ambiente, dentre outros. Como a equipe não era sempre a mesma, assim como o conhecimento técnico e acesso ao equipamento, os problemas se alteravam.

Com a necessidade de manter a segurança dos participantes do grupo, alguns se ausentaram durante o período das gravações e outros, que não estavam presentes durante as reuniões de roteiro, assumiram a função de gravação. Nesse cenário em que as entrevistas podem ser entendidas como conduzidas, no sentido de que alguns ativistas ressaltavam a importância dos seus movimentos frente a outros e a forma de ação do seu coletivo como mais eficaz, as respostas variavam de acordo com a intimidade e conhecimento que se tinha com o integrante da equipe de filmagem. Algumas questões não eram problematizadas ou as histórias não eram narradas desde o início, tendo como pressuposto que a equipe partilhava os mesmos princípios ou que seus integrantes passavam pelas mesmas experiências, ou estavam nos mesmos eventos, etc. Como por exemplo, a história da marcação das casas da Favela Metrô-Mangueira pela Secretaria Municipal de Habitação (SMH) cujos funcionários pintavam as iniciais “SMH” para selecionar as casas a serem demolidas, que foi explicada pelo participante da equipe ao invés dos entrevistados, sendo o som pouco captado pela câmera. Coube aos ativistas que estavam sendo gravados concordar e continuar a história. No entanto, na edição, temos uma lacuna, uma vez que mal se ouve a voz do integrante que faz uma detalhada introdução do tema.

A maioria dos entrevistados são ativistas que têm como rotina fazer discursos, uma boa oratória, argumentos fechados e coesos, de modo que existia o receio de termos a figura de “especialistas” falando por outros que poderiam não ter o mesmo nível de articulação. De fato, na fase de edição da qual participei mais intensamente, existia um cuidado muito grande de enfatizar a fala dos que sofreram com as remoções, dos professores da Escola Friedenreich e dos indígenas da Aldeia Maracanã. Quanto às remoções, entrevistamos apenas aqueles que fizeram parte de uma resistência reconhecida pelos ativistas integrantes do grupo e não os ex-

moradores da Favela Metrô-Mangueira que aceitaram a proposta do Governo de serem realocados em Cosmos. Quanto à Aldeia, o mesmo se passou, sendo que um grupo de indígenas, que participaram desde o início do Instituto Tamoio dos Povos Originários, e que aceitaram o acordo oferecido pelo Governo de entrega de casas próprias também não foram contemplados no documentário. Importante ressaltar que dentro dos grupos e movimentos abordados no vídeo também existem divergências, rupturas que são omitidas no filme e que pessoas que não foram entrevistadas também podem se auto intitular como resistências.

Algumas gravações também foram realizadas durante as manifestações, com a ameaça constante de agressão ou intimidação pela polícia, gás lacrimogêneo e balas de borracha. Um integrante da equipe se machucou durante uma das manifestações, sendo a gravação do seu atendimento médico também utilizado no vídeo. Incorporamos ao filme a imagem tremida, desfocada e os cortes bruscos. Quanto aos planos gravados em tripé, optamos em reunião por não realizarmos movimentos de câmera durante as entrevistas, por correremos o risco de ficar sem imagens na ilha de edição, tendo em vista que o documentário foi gravado, na sua maior parte, apenas com uma câmera. O que de fato aconteceu com uma gravação inteira com ativistas da Aldeia Maracanã, fazendo com que recorrêssemos a imagens de arquivo pessoal de integrantes do grupo. Quanto ao enquadramento da câmera, fizemos a opção por planos abertos, de modo a incluir os locais onde as entrevistas são realizadas.

O roteiro sofreu muitas alterações durante os processos de gravação e edição do filme, devido aos limites técnicos, de filmagem, dos entrevistados, etc. Em diversos momentos tivemos a gravação que era possível, por causa dos diversos fatores externos. A equipe pode ser considerada um ator social interferindo na cena e não apenas como simples observadores, se posicionando durante as gravações, com uma postura ativa. Como, por exemplo, as discussões com ativistas que estavam sendo entrevistados, o que nos remete à ideia de documentário participativo ou interativo, onde “Podemos ver e ouvir o cineasta agir e reagir imediatamente (...). Surgem as possibilidades de servir de mentor, crítico, interrogador, colaborador ou provocador” (NICHOLS, 2008, p. 155).

Como o filme tem uma autoria coletiva, todas as fases de produção, inclusive a edição, consistiam, além do trabalho técnico, na relação com pessoas da equipe e entrevistados. Buscando uma autoria compartilhada, um discurso polifônico, questionamos a função do filme: seria a de representar o real? Como fazer com que as narrativas de vida dos entrevistados sobressaíssem às escolhas dos planos, enquadramentos e montagem? Segundo

Silvio Da-Rin, por exemplo, a “própria estrutura da imagem cinematográfica supõe fatores irreduzíveis, como a escolha entre o que mostrar ou não, a organização daquilo que é mostrado, a sua duração e a ordenação dos planos. A transparência da realidade no cinema é uma falácia” (2006, p.145).

Nesse caso, é interessante pensar como é construída a abertura do filme, que consiste em uma sequência de enfrentamento entre moradores da favela Metrô-Mangueira, armados com paus e pedras e a polícia com spray de pimenta, armas de fogo, balas de borracha e bombas de gás lacrimogêneo. A primeira imagem é de um rapaz, com o rosto coberto, no meio da rua, se protegendo atrás de um tapume e arremessando pedras, em direção a algo que não vemos em quadro. No fundo, o fogo corta uma rua. Som metálico e de pessoas. A imagem desaparece. Retorna. Um grupo de pessoas joga paus e pedras em direção a algo ainda fora de campo. Há tumulto, vozes. A imagem desaparece. Ouvimos uma bomba. O alarme de um carro disparado. Imagem do fogo que corta a rua deserta. Tela preta. Há continuidade do som e ouvimos pessoas gritando. Imagem de uma bomba de gás lançada. Tela preta. Os gritos das pessoas se tornam cada vez mais audíveis. Policiais invadem a tela e jogam spray de pimenta em pessoas no bar. Tela preta. Outra bomba. Estamos atrás de uma barricada, do lado daqueles que jogam paus e pedras. O som de suas vozes cresce e agora é maior do que o alarme do carro disparado. As pessoas, a nosso lado, avançam em direção à saída da favela. Tela preta.

A posição da câmera, o “ponto de vista” segundo Michel Chion (1994) diz respeito ao lugar no espaço, de onde o espectador vê a cena. É claro o posicionamento político do vídeo, a câmera não está atrás das forças policiais. A câmera nos leva para dentro da cena de modo subjetivo, nos posicionando diante de um confronto, correndo os mesmos riscos e partilhando da revolta dos jovens. Ela escolhe um lado. Podemos analisar também a continuidade sonora e o recurso da tela preta. A narrativa do som aponta para uma ação que continua a ocorrer, mesmo sem as imagens, existe uma falta dessas, uma omissão. Podemos pensar que essas lacunas visuais fazem parte do embate físico que ocorre. Existe sempre uma parte da história que só pode ser imaginada. É como se não tivéssemos acesso a todas as imagens, todos os fatos desencadeados em uma manifestação ou na prisão de um ativista por policiais. São lacunas, faltas, a incapacidade de se ter acesso a todas as partes de um acontecimento. Ou até mesmo esquecimentos de uma memória. As narrativas de vida dos ativistas são encadeadas em blocos, a partir desses espaços sem imagens, onde, ao mesmo tempo que essas lacunas

apontam para a impossibilidade de dar conta de toda uma história, ressalta o processo de edição, de que algo ali está sendo construído.

As cenas seguintes contam com depoimentos que são articulados a imagens fortes. Ouvimos uma das professoras da Escola Friedenreich: “Não pode fechar rua, mas a FIFA (Federação Internacional de Futebol Associado) pode”. Imagens de uma passeata em que a polícia militar, em grande número, fecha a rua. “Não pode prender pessoas por se manifestarem, mas durante a Copa, uma lei de exceção, você pode prender a pessoa né? A nossa lei aqui fica suspensa pra essa lei entrar dentro de um país e você não vê nenhuma melhoria”. Imagem de um rapaz que é agredido por policiais durante uma manifestação, em poucos segundos, são vários em cima dele, chutando seu rosto e bloqueando o acesso do câmara, proibindo a gravação. A fala da professora continua: “Não melhorou ônibus, não melhorou o metrô, não melhorou rua, não melhorou nada. Ah, ficou o quê de legado para o país? Nada. Absolutamente nada.” A cavalaria invade a praça Saens Peña, na Tijuca. O nosso ponto de vista é o do câmara ferido recebendo atendimento médico no chão, enquanto os cavalos são jogados sobre os ativistas. Essas imagens de violência se articulam aos discursos na edição, como se os reiterassem, criando, a partir da articulação de ambos, a representação de um realidade próxima à experiência concreta de vida de muitas pessoas.

Podemos também pensar o documentário, segundo Paul Ricoeur (2007), como uma construção compartilhada de memória por alguns grupos atingidos pelas obras da Copa, sendo o caso da remoção da favela Metrô-Mangueira um dos mais emblemáticos; suas casas foram demolidas, seus laços sociais e afetivos rompidos, os espaços que abrigavam suas histórias reduzidos à ruínas. São memórias locais, fragmentadas e particulares, testemunhos que confrontam a versão oficial da prática do Estado, pautado em um modelo neoliberal. Uma das imagens mais fortes do filme é a visão de um homem andando entre os escombros da favela enquanto ouvimos a voz de moradora que não quis ter seu rosto gravado: “Eles queriam tirar a gente aqui antes pra poder fazer estacionamento. As crianças brincam aí no meio da lama, no meio dos escombros, porque vieram, quebraram várias casas mas não tiraram. Eu acho assim, então, pra prefeito, pra governador, pra quem quer que seja, então, os carros do pessoal que vem de fora são mais importantes do que pessoas”. Mais adiante um ativista fala: “A gente olha aqui e tá vendo um monte de entulho, de lixo, de ruína (apontando para os escombros). O nome disso é ruína na verdade. Um cara que morou aqui, morava aqui há 20, 30 anos, ele olha



aqui e dizia: ali eu brincava com meus amigos, ali eu tomava uma cerveja, acolá era a casa da minha madrinha e tudo isso está destruído”.

Existiria nesses discursos, uma “memória convocada” ou “obrigada” segundo Ricoeur (2007, p.459), onde existe a ideia de um dever de memória. Algo como “você se lembrará” que é o mesmo que dizer “você não se esquecerá”, um abuso de memória marcado por um duplo dever, imposto de fora como coerção e sentido subjetivamente. A ideia de justiça implica os dois traços de constrangimento e obrigação porque extrai de lembranças traumáticas um valor exemplar: o dever de justiça é um dever de memória para com o outro, o que transforma a memória em projeto, dando a esta uma forma no futuro e imperativo. Para exemplificar, a frase de uma ativista da Aldeia Maracanã: “Somos a resistência porque não aceitamos o que o governo tem como projeto para esse prédio (se refere ao antigo prédio do Museu do Índio), para nós. Nós não aceitamos um projeto mercadológico, no qual nós indígenas vamos ser uma figura folclórica pra ficar sendo chacota para turista fotografar. Não, nós somos indígenas, seres humanos, pessoas vivas e queremos o protagonismo dos nossos projetos”.

É importante ressaltar que a narrativa consiste em uma seleção onde se suprimem detalhes e pode ser recontada de outro modo, gerando abusos de memória e de esquecimento, uma vez que é impossível lembrar-se de tudo. Segundo Ricoeur (2007), lembrar-se não é somente receber uma imagem do passado, mas exercitar a memória, podemos dizer que esta é negociada e vulnerável. A ideologia pode ser considerada um fenômeno que manipula as memórias em busca da legitimação da dominação, mobilizando os recursos que a narrativa oferece. Por isso, os testemunhos do documentário são tão importantes para despertar dúvidas quanto à uma história oficial. São memórias locais que vão contra o modelo histórico proclamado pelo Estado e contra os abusos de esquecimento sob formas institucionais cometidas por esse.

Assim, a narrativa audiovisual pode reorientar nossa leitura quanto à história, a partir da articulação narrativa de símbolos políticos e recursos técnicos e estéticos que vão ser mobilizados, transformados ou reproduzidos pelos espectadores a partir de suas experiências de vida, como uma espécie de bricolagem, ou seja, a união de diversos elementos como uma colagem, mosaico, para a formação de uma versão única e individualizada. A leitura que os espectadores fazem sobre os eventos narrados no documentário de forma cronológica e linear pode não ocorrer da mesma forma que no filme, o que nos leva a uma bricolagem temporal

por parte de quem assiste. Nesse caso é interessante lembrar Didi Huberman (2000) quando ele menciona que a montagem surge como a explosão da cronologia, sendo por sua vez, uma exposição de anacronias, criando um choque e também um movimento. O filme não pretende dar conta de detalhes históricos ou da data em que se iniciam os processos judiciais, apontando para o fato de que esses confrontos e processos como a remoção da favela Metrô-Mangueira, as desapropriações como a Aldeia Maracanã e a ameaça de demolição da Escola Friedenreich, poderiam ocorrer também em outros lugares. Por exemplo, esses processos não são identificados de início no filme como localizados no entorno do Maracanã. As imagens de confronto durante as manifestações assim como as das prisões são universais.

Devemos nos questionar também a respeito do processo de inscrição da memória no audiovisual, uma vez que Ricoeur (2007) aponta que ninguém consulta um arquivo sem um projeto de explicação ou hipótese de compreensão ou que se dedica a explicar uma sequência de acontecimentos sem recorrer a uma colocação em forma literária. Com que perguntas partimos ao assistir a um filme? Até que ponto a escrita audiovisual não altera a nossa própria forma de construção de memória pessoal e coletiva?

Dentro dessa chave, podemos pensar o documentário aqui exposto, segundo Ricoeur (2007), como um “dispositivo de memória” onde as lutas políticas gravadas no presente podem possibilitar àqueles que as vivenciaram recordar tais eventos, em uma rememoração coletiva de um passado recente, enquanto serve como exemplos possíveis de resistência às novas gerações. O registro físico da memória dos atingidos pela Copa é visto como tentativa de luta contra o esquecimento, apontando para a noção de que a memória é tanto instruída quanto ferida pela história. Por fim, esse filme pretende se alçar dentro da categoria de um “cinema de combate”, utilizada por Xavier (2006), uma vez que objetiva transformações e, além de pretender imortalizar um momento, afetar os espectadores de modo a se indignarem e a se mobilizarem diante da violência compartilhada pelas vozes do documentário. Um filme certamente “ativista”, ao pretender dar conta de uma realidade que não aparece na mídia tradicional, tomando o posicionamento daqueles atingidos pelos interesses do Estado.

**Referências:**

CHION, Michel. **Audio-vision – sound on screen**. New York: Columbia Univ. Press, 1994.

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**: tradição e transformação do documentário cinematográfico. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: Éditions de minuit, 2000.

FREIRE, Leticia de Luna. Mobilizações coletivas em contexto de megaeventos esportivos no Rio de Janeiro. In: **O Social em Questão**, ano XVI, nº 29, 2013. Disponível em: <[http://www.ifcs.ufrj.br/~lemetro/artigo\\_revista\\_o\\_social\\_em\\_questao.pdf](http://www.ifcs.ufrj.br/~lemetro/artigo_revista_o_social_em_questao.pdf)>. Acesso em 20.out.2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Ed. Papirus. 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 2007.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.