

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E
AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

ANTÔNIO BURITY SERPA

**VOZES SONORAS E POLÍTICAS DOS MILITANTES
SECUNDARISTAS EM *ESPERO TUA REVOLTA***



Niterói
2023

ANTÔNIO BURITY SERPA

**VOZES SONORAS E POLÍTICAS DOS MILITANTES SECUNDARISTAS EM
*ESPERO TUA REVOLTA***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção de grau de mestre. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

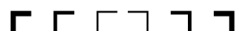
Orientador: Prof^o Dr. FERNANDO MORAIS DA COSTA

Niterói

2023



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **ANTÔNIO BURITY
SERPA**, na forma em que se segue:

Aos 15 dias do mês de março de dois mil e vinte e três e dois às 09:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **ANTÔNIO BURITY SERPA** formada pelos seguintes professores doutores: Fernando Moraes da Costa (orientador - presidente da banca), Reinaldo Cardenuto (UFF), Clotilde Borges Guimarães (FAAP). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**VOZES SONORAS E POLÍTICAS DOS MILITANTES SECUNDARISTAS EM ESPERO TUA REVOLTA**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca o texto bem escrito, a entrada do pesquisador em formação em redes de pesquisa consolidadas, o empenho em aproveitar tanto o tempo do mestrado como aprendizado quanto no que seja relativo ao processo de escrita em si mesmo. Salieta também o esforço para encontrar um caminho para a análise fílmica que transforme o som em protagonista. A banca destaca ainda a capacidade de absorção das contribuições feitas pelas bancas no decorrer do processo de formação.

Assim, a banca considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fernando Moraes da Costa, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Fernando Moraes da Costa (Orientador - UFF)

Reinaldo Cardenuto (UFF)

Clotilde Borges Guimarães (FAAP)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S481v Serpa, Antônio Burity
Vozes sonoras e políticas dos militantes secundaristas em
"Espero tua revolta" / Antônio Burity Serpa. - 2023.
109 p.: il.

Orientador: Fernando Moraes da Costa.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Cinema. 2. Documentário. 3. Som. 4. Vozes. 5. Produção
intelectual. I. Costa, Fernando Moraes da, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

“Quem não se movimenta, não sente as correntes que o prendem”

(Rosa Luxemburgo)

AGRADECIMENTOS

Um forte agradecimento a meus pais, João Napoleão Serpa Neto e Marta Helena Burity Serpa, por todo incentivo, amor e carinho ao longo destes anos. Sem este apoio, nada seria possível.

A todos os meus colegas de curso, especialmente aos amigos participantes do nosso grupo de estudos de som no cinema, Guilherme, Francisco, Letícia, Breno, Joice, Igor, Luiza, Raphaela, Marcos e Diego, pelas trocas de experiências, conhecimentos e apoio.

Aos amigos da representação discente, Livia, Milli, Sancler, Marcel, Juliana, Roberta e Rosana, que fizeram parte de uma experiência fantástica que tive o prazer de participar.

Aos amigos que fiz na cidade maravilhosa, em especial, aos moradores da “Casa da Nise”, que possibilitaram que eu tivesse não apenas uma moradia, mas um lar.

A Tao e Morena, por todo o apoio.

Aos amigos do nordeste, que sempre acreditaram em mim.

Ao meu orientador, Fernando Morais, pelo suporte e confiança ao longo desta trajetória.

A professora Mariana Baltar e ao professor Reinaldo Cardenuto, membros da minha banca de qualificação, que muito contribuíram para o meu trabalho.

A Eliza Capai, pela coragem em realizar o primoroso filme *Espero Tua Revolta*. Também a todos os profissionais de som e cinegrafistas envolvidos neste projeto, cujo talento possibilitou meu estudo.

A todos os estudantes brasileiros, que resistem e sonham com um futuro melhor.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo investigar as vozes presentes no longa-metragem *Espero Tua Revolta* (2019), dirigido por Eliza Capai. O filme documenta a luta dos estudantes secundaristas contra a precarização do ensino público, a partir de uma série de ocupações em escolas de São Paulo, entre os anos de 2015 e 2017. Um documentário com um forte interesse em engajar os espectadores na causa política desses estudantes. Essas vozes foram compreendidas aqui, não apenas como discurso, mas como um elemento sonoro que vocaliza as palavras. Sendo assim, a análise busca identificar as materialidades da voz, como respirações e outras trepidações vocais e os impactos estéticos desse objeto no desenho de som da obra. O estudo foi realizado por meio de uma análise das vozes dos personagens deste filme, embasadas por diversas teorias e pesquisas que envolvem a voz no cinema documental, estética militante, engajamento político, afetos, entre outros. Sendo assim, a busca por engajamento dos espectadores afeta a estética do filme como um todo.

Palavras-chaves: vozes; som; documentário; afetos; cinema militante.

ABSTRACT

This study aims to investigate the voices present in the feature film *Espera Tua Revolta* (2019), directed by Eliza Capai. The film documents the struggle of high school students against the precariousness of public education, based on a series of occupations in schools in São Paulo, between 2015 and 2017. A documentary with a strong interest in engaging viewers in the political cause of these students. These voices were understood here, not just as speech, but as a sound effect that vocalizes the words. Therefore, the analysis seeks to identify the materialities of the voice, such as breathing and other vocal trepidations, and the aesthetic impacts of this object on the sound design of the work. The study was carried out through an analysis of the voices of the characters in this film, based on several theories and research that involve the voice in documentary cinema, militant aesthetics, political engagement, affections, among others. Therefore, the search for spectator engagement affects the aesthetics of the film as a whole.

Keywords: voices; sound; documentary; affections; militant cinema.

Lista de ilustrações

Figura 1- Alunos em frente à grade cercada por policiais	12
Figura 2- Alunas entrevistadas, gravador em quadro	13
Figura 3- Aluno sendo arrastado por policiais	14

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - A ESTÉTICA MILITANTE DE <i>ESPERO TUA REVOLTA</i>	23
1.1: As ocupações das escolas de São Paulo: Contexto histórico e antecedentes	23
1.2: Produção e narrativa de <i>Espero Tua Revolta</i>	31
1.3: Estética e militância em <i>Espero tua Revolta</i>	38
CAPÍTULO 2 - VOZES NO DOCUMENTÁRIO	48
2.1: A materialidade da voz	48
2.2: A voz como discurso	56
2.3: A voz do documentário militante	64
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DAS VOZES EM <i>ESPERO TUA REVOLTA</i>	72
3.1: Vozes narradoras	73
3.2: Vozes urgentes	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	102
FILMOGRAFIA	108

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem origem ainda na minha graduação de Cinema e Audiovisual, que concluí em 2019, no centro universitário AESO - Barros Melo (UNIAESO), em Olinda (PE). Nesta instituição, fui bolsista do PIBIC, sob orientação da professora Gabriela Alcântara, e fiz uma pesquisa sobre documentários militantes nacionais, que tinham como característica principal documentar protestos relacionados com a crise política resultante do Impeachment de Dilma Rousseff, envolvendo tanto os filmes que precederam este acontecimento, quanto os que o sucederam, mas, principalmente, os que foram registrados durante o processo, com um caráter de urgência.

Para além do interesse acadêmico, as questões políticas sempre foram alvo de minha preocupação, estudando bastante sobre o assunto e tentando relacioná-lo com o Cinema, sobretudo no que tange à linguagem documental. A pesquisa do PIBIC, então, me possibilitou o aprofundamento em relação a meus estudos sobre os documentários com essas temáticas.

Sendo assim, decidi dar continuidade às minhas pesquisas sobre o cinema militante no âmbito do mestrado. Como veremos adiante, a própria definição de cinema militante, ou de militância, é complexa, atravessada por diversas influências históricas, sociais e políticas. Por ora, vou me ater à definição de que o cinema militante carrega em si o desejo explícito de intervenção e transformação social a partir do cinema (CESAR, 2017). Essa acepção foi o que me moveu a estudar esse tipo de filme.

A partir desse conceito, o cinema militante pode ser expresso em várias linguagens audiovisuais, documentais ou não. Contudo, ainda inspirado na minha pesquisa de PIBIC, decidi me centrar em filmes documentários, pelas possibilidades de intervenção política mais ativa. Sendo assim, estarei sempre me referindo a filmes militantes documentais nesta dissertação.

Entre as várias possibilidades de investigação dentro do militantismo documental, optei por estudar um ponto de vista que, na época, me parecia pouco vislumbrado: o som. Havia muitos estudos sobre as imagens desse cinema, sua influência sobre a história e os aspectos políticos de suas produções. Embora hoje eu perceba que há alguns estudos sobre o som no documentário militante, ainda sim, me parece uma área bastante inexplorada.

Essa percepção chamou minha atenção para as discussões teóricas sobre o som no cinema como um todo. Passei, então, a mergulhar cada vez mais nesse mundo dos sons, me encantando pelas suas possibilidades estéticas, teóricas e narrativas dentro do cinema. Atualmente, não consigo vislumbrar um futuro onde eu não esteja ligado ao universo sonoro.

O projeto inicial da seleção de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE-UFF) tinha várias lacunas a serem preenchidas e uma linha teórica que acabei abandonando por completo. Durante o primeiro ano do mestrado, sob a orientação do professor Dr. Fernando Morais da Costa, fui encontrando os caminhos mais adequados e delimitando os campos de estudo, até chegar no recorte atual.

A primeira lacuna estava relacionada ao recorte fílmico. O projeto do PIBIC me permitiu conhecer diversos documentários nacionais e recentes, de movimentos sociais brasileiros que estão mergulhados na crise política em que vivemos atualmente e que eu poderia utilizar como objeto de estudo. Tinha como possibilidades filmes que abordavam a luta do Movimento Sem Terra (MST), a do Movimento de Luta nos Bairros, vilas e favelas (MLB), documentários sobre o processo de Impeachment e os que registraram os protestos contra o governo interino de Temer.

Com as diversas temáticas possíveis, me vi entrando em uma crise para escolher qual caminho trilhar. Tinha em mente que gostaria de estudar algo recente na história de nosso país e que, de alguma maneira, se aproximasse da minha realidade. Queria refletir sobre o cinema proveniente de algum movimento militante que, de alguma forma, me representasse.

Como acadêmico, o movimento estudantil sempre me chamou a atenção. A ideia de existir um grupo de estudantes que se organizam e lutam para melhorar sua própria condição nas universidades e escolas era algo que me deixava fascinado, principalmente num país que historicamente desvaloriza o ensino público. Nunca participei “oficialmente” de um movimento estudantil, não havia nada parecido nas escolas que estudei e na faculdade que fiz meu bacharelado, mas acabei por me envolver em atos do movimento “Correnteza”, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), na época em que morava na Paraíba.

Participei de manifestações e reuniões do movimento, que tinha como objetivo principal lutar contra a precarização das universidades e do ensino público, um problema histórico e estrutural, mas que foi intensificado durante a gestão de Jair Bolsonaro, devido aos cortes sistemáticos nas verbas para a educação (OLIVEIRA, 2021). Esses cortes prejudicaram a vida universitária em diversas esferas como, por exemplo, na estrutura das instituições, nas bolsas de pesquisas científicas e, sobretudo, afetaram negativamente os estudantes em vulnerabilidade social e econômica.

Esse impacto se tornou exponencial para os estudantes logo após o início da Pandemia da COVID 19 e a paralisação das atividades acadêmicas presenciais. O ensino remoto trouxe vários desafios para os alunos que não conseguiam ter, em suas casas, ambientes em

condições adequadas a essa nova realidade, como bons computadores e redes de internet funcionando por 24 horas. A precarização não cessou, contudo, o perigo sanitário das aglomerações impediu as manifestações de rua dos alunos.

Diante desses acontecimentos, não pude deixar de refletir sobre o papel do cinema como forma de restituir o fôlego e a vontade de lutar neste momento tão difícil. As experiências que vivenciei, no movimento estudantil e como estudante de pós-graduação, me inspiraram a seguir minha pesquisa estudando filmes nacionais contemporâneos sobre este movimento. Pensando neste recorte, naturalmente, me deparei com o acontecimento das ocupações dos estudantes em escolas públicas e universidades, que ocorreram na década de 2010.

Em 2015, várias escolas foram ocupadas pelo movimento estudantil secundarista de São Paulo. O ato era contra a precarização do ensino público de forma geral, mas foi direcionado principalmente ao plano do governador de São Paulo, Geraldo Alckmin, de realocar os estudantes de uma escola para outra. Desta forma, o governo poderia fechar 93 unidades escolares, objetivo este que o governo sempre negou (MENDONÇA, 2015).

O plano irritou os alunos e familiares, pois essa realocação significava superlotar ainda mais as escolas, além de obrigar alunos a estudarem longe de suas casas. As ocupações e manifestações nas ruas duraram meses, se espalharam pelo estado de São Paulo e depois pelo Brasil. Como resultado, o governador voltou atrás com o plano e o secretário de educação pediu demissão. (MENDONÇA, 2015).

Em 2016, novas ocupações aconteceram nas escolas e universidades, contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 241/2016, apelidada de “PEC do fim do mundo”, que visava atribuir um teto nos gastos públicos diversos por 20 anos, incluindo a educação, colocada em votação por Michel Temer (TOKARNIA, 2016). Várias instituições escolares foram ocupadas em todo o Brasil, com manifestações contrárias ao governo interino, também aglutinando pautas locais. Apesar disso, a PEC foi aprovada no congresso.

Durante todo esse período, os estudantes tomaram o controle das escolas, quebrando a hierarquia que normalmente se estabelece dentro delas, em que os adultos tomam as decisões e os estudantes obedecem. Nas escolas ocupadas, os secundaristas criaram um espaço plural, democrático e de autogestão.

Alguns filmes foram feitos sobre essas ocupações. *Onde começa um rio* (Pedro Severien, 2017), por exemplo, é um registro feito pelo realizador nas ocupações da UNB e UFPE, contra a PEC 241, realizada de forma quase improvisada. *A escola é nossa* (Othilia Balades, 2020), por sua vez, coloca em evidência a primeira escola ocupada de São Paulo em

2015, trazendo registros diversos dos alunos nas ocupações, com a montagem realizada anos depois por uma ex-aluna, que assina a direção.

Dentre essas obras, acabei me interessando particularmente por *Espero tua Revolta*, dirigido por Eliza Capai, filme que estreou no festival de Berlim em 2019, vencendo o prêmio da Anistia Internacional, dado a obras que defendem as bandeiras dos direitos humanos. Ele também venceu três prêmios no Cine PE em 2019, além de ter participado de mais de 80 festivais ao redor do mundo, ganhando 20 prêmios ao longo do ano¹ (ESCOREL, 2019).

Eliza Capai já tinha uma carreira de renome antes de começar a trabalhar com o longa. É “Jornalista formada pela Universidade de São Paulo (ECA/USP), assinou a direção e roteiro de 15 curtas-metragens e quatro séries para TV, três séries para web, além de três médias e dois longas-metragens documentais” (MÜLLER, 2019, p. 1).

A ideia de fazer o documentário surgiu após a diretora, junto à produtora Mariana Genescá, presenciarem a ocupação dos estudantes na ALESP (Assembléia Legislativa de São Paulo) em 2016, onde acontecia a CPI das merendas, processo no qual o governo de São Paulo estava sendo indiciado por desvio de verbas nas compras de merendas escolares para as escolas públicas. Tanto ela, quanto Genescá, ficaram impressionadas com o grau de organização dos alunos que lutavam pelos seus direitos (MÜLLER, 2019).

Embora Capai não fosse estudante, o filme também retoma lembranças de sua atividade com o Grêmio estudantil, na época em que era adolescente. Também há bastante influência dos ensinamentos de seus pais, militantes de esquerda que foram exilados durante a ditadura militar por causa de seus posicionamentos. A vontade de documentar a luta dos secundaristas está totalmente amalgamada a sua visão política e seu interesse de ver a juventude mais engajada politicamente (MÜLLER, 2019).

Nessa busca pelo engajamento, Eliza começou a fazer entrevistas com os estudantes, selecionando alguns deles para se tornarem os narradores do filme. No longa, eles contam aos espectadores o que está acontecendo, junto a dúvidas, certezas e temores sobre toda a conjuntura política que eles vivenciavam. A linguagem direta e jovial é parte de uma tentativa de se comunicar com outros jovens na mesma situação.

Nas imagens, observamos a luta desses estudantes, que ocupam suas escolas e fazem manifestações contra o sucateamento da educação pública no Brasil. Vemos também a

¹ O sucesso do longa é parte integrante do trabalho realizado por toda a equipe, como em qualquer filme. Nesta pesquisa, me interesseo particularmente pelo trabalho da equipe de pós-produção do som, realizado pelo estúdio Paulista “Confraria de sons e Charutos”, que ficou responsável pela edição, mixagem, efeitos sonoros e finalização dos sons, sob a supervisão de Daniel Turini, Fernando Henna e Henrique Chiurciu, como consta nos créditos.

opressão da polícia, o descaso do estado e os olhares julgadores da sociedade conservadora, que vê os estudantes revoltados como “vagabundos”.

Escolhi este filme, dentre outros, porque ele abarca as duas ocupações, de 2015 e 2016, sendo, portanto, o mais completo de todos. Outro motivo que me chamou a atenção foi a forma com que a montagem é "controlada" pelos protagonistas, que fazem o fluxo narrativo ir para o passado, presente e futuro, reinventam a própria história, transitando entre o informativo e o subjetivo.

Além disso, algumas características da obra me fizeram ficar interessado nela. Trata-se de um filme que, como já foi dito, foi feito por uma pessoa que não era militante do movimento, que se propõe a documentá-lo, mas tem uma participação ativa de personagens que, de fato, vivenciaram aquele acontecimento. Também temos uma produção e distribuição profissional da *Globo filmes*, o que o afasta de produções militantes totalmente independentes e de baixo orçamento. Sendo assim, é um filme que nos ajuda a questionar as fronteiras do que normalmente se entende como documentários militantes.

Após decidir meu recorte filmico, parti em direção à escolha de minha linha teórica dentro do som, pensando naquela que mais se adequa a minha pesquisa. Este elemento, dentro do cinema, possui várias perspectivas possíveis. Dentro de cada uma, diversas reflexões podem ser feitas. Me assegurei de tentar escolher uma posição que melhor representasse o som no documentário militante e, ao mesmo tempo, que me fizesse refletir sobre a dimensão política e remetesse à luta.

O som, de uma maneira generalista, pode ser dividido em vozes, efeitos sonoros, música e silêncio, ou seja, tudo que faz parte da trilha sonora, ou banda sonora. Diferentes autores vão refletir sobre esses elementos, criando subdivisões e pensando em suas diversas aplicações nos mais variados filmes, além de, claro, nas formas como os elementos sonoros interagem entre si. Sendo assim, vou me debruçar brevemente sobre essas subdivisões, no intuito de melhor esclarecer minha escolha.

Efeito sonoro é um termo um tanto amplo. Rotineiramente, principalmente por profissionais da área (RODRIGUEZ, 2006), o efeito sonoro é tratado como tudo que não é diálogo ou música. Alguns percebem esse elemento como ruído (SCHAFER, 2001), outros consideram ruídos como algo à parte, categorizando-os como sons “indesejados” (HAINGE, 2013), podendo até mesmo a música e a voz serem ruidosas, dependendo do contexto.

Na visão de Schafer (2001), os efeitos sonoros são sons fundamentais que compõem uma paisagem sonora do universo filmico. Ele divide esses efeitos em: ruídos ambientes, que são os sons "geográficos", ou seja, que não são ouvidos conscientemente, mas fazem parte do

cenário em que os personagens estão, como sons de pássaros e de automóveis; *Sound Effects*, sons de fontes sonoras específicas, que são bem entendidas pelos espectadores, como sons de aviões e explosões; *Foley* ou ruídos de sala, que são os sons produzidos pelos personagens em cena e que indicam algum movimento. Neste caso, eles são produzidos em estúdios, pois alguns desses podem ser difíceis de serem captados em SET, sendo necessário sua reprodução em um ambiente mais controlado.

A música é um elemento que se relaciona com a cena de maneira subjetiva. Em sincronia com a cena, ela estimula os sentidos e as interpretações que os espectadores têm da narrativa. Essa articulação é uma forma abstrata de criar afetos e memórias nos espectadores (GORBMAN, 1987). Também podemos citar as influências culturais que levam a diferentes interpretações por parte do público.

Já o silêncio, indica a ausência parcial ou completa dos sons em determinadas cenas. Constitui-se como um elemento bastante relativo em relação a seu uso e funcionalidade dentro do desenho de som, mas que, com certeza, tem uma importância narrativa e estética, quando sincronizado às imagens (RODRIGUEZ, 2006).

Tanto a música, quanto os efeitos sonoros, e até mesmo o silêncio, são passíveis de reflexões sobre a conjuntura política de um filme. Contudo, procurava algo que representasse o discurso político de fato, indo além das interpelações subjetivas e abstratas. Destarte, me deparei com o elemento da voz que, além de ser um transmissor verbal do discurso, também é bastante rico em reflexões dentro do cinema documental.

Como afirmou Chion (1999), a voz foi tratada ao longo da história do cinema, como transmissor das informações da narrativa, através dos diálogos. Dessa forma, ela se configurou como o elemento mais importante na hierarquia do som, desde a captação, até a pós-produção. Essa característica sobrevive até hoje, na maioria das produções cinematográficas.

Para ser possível que a voz cumpra com seu papel informativo, sons alheios à fala passaram a ser suprimidos, principalmente no cinema clássico Hollywoodiano, que evitava sons indesejados na captação e limpava o máximo possível os ruídos produzidos pela garganta, como respiração, para dar toda atenção ao verbo.

No entanto, paralelo a Hollywood, outros formatos cinematográficos começaram a questionar essa função primária da voz, sendo produzidas vozes com suas materialidades em evidência. Com o passar das décadas, principalmente com o desenvolvimento da tecnologia

da mixagem em multicanais, as materialidades vocais passaram a se tornarem mais comuns, se transformando até mesmo em efeitos sonoros² (CARREIRO, 2020).

Chion (1999) propõe, então, que as vozes no cinema sejam analisadas por suas características materiais, que incluem, para além do verbo, os sons produzidos pela garganta, como respiração, tosse, grunhidos, estalidos e sons guturais. O impacto estético desses elementos na construção sonora da obra é inegável.

A própria fala é um sinal acústico, sendo a pronúncia e a entonação formadas por elementos sonoros produzidos pela entrada e saída do ar na garganta, além de outros aparelhos biológicos envolvidos nesse processo. Sendo assim, para analisar esse objeto, é importante se ater às características materiais da voz. “Os parâmetros formadores do som, a altura, a intensidade, a duração e o timbre, são informações fundamentais contidas na produção da fala” (OPOLSKI, 2021, p. 27).

A forma que cada um fala exprime relações intrínsecas com aquele ser falante. Assim,

A expressividade da fala constrói-se a partir das interações que se estabelecem entre os elementos segmentais (vogais e consoantes) e prosódicos (ritmo, entonação, qualidades de voz, taxa de elocução, pausas e padrões de acento) e das relações que se estabelecem entre som e sentido. Vogais e consoantes coarticuladas constituem o fluxo da fala, e suas características fonéticas alteram-se, dependendo das características prosódicas (MADUREIRA, 2005, p. 16).

A forma como a voz é editada e mixada traz bastantes significados na narrativa de um filme, principalmente a partir de sua relação com outros elementos sonoros e imagéticos. Logo, esse elemento é bem mais do que um transmissor verbal, é um elemento sonoro com diversos impactos no desenho de som.

Sendo assim, elegi a voz como a principal linha teórica no documentário militante. Considerando que como estou interessado na linguagem documental, não podia ignorar as diversas reflexões já feitas sobre a voz nesse campo de estudo, outra área tão rica quanto as reflexões sobre o som no cinema de ficção.

Se pensarmos em alguns dos autores de renome, dentro da teoria do documentário, a exemplo de Bill Nichols (2010), Fernão Ramos (2008) e Bernardet (2003), perceberemos que a voz costuma ser investigada mais como um lugar ético de fala, do ponto de vista argumentativo, do que como um elemento sonoro. Ou seja, nessa perspectiva, é vista

² Por exemplo, podemos citar a respiração ofegante em filmes de terror, nos quais os sons referentes a essa falta de fôlego contribuem com a atmosfera de tensão e suspense dentro da trilha sonora de alguns destes filmes (CARREIRO, 2020).

primordialmente como um elemento que se reflete no discurso falado dos personagens, mas pouco é pensada como um som.

Importante deixar claro que não estou afirmando que não exista reflexões sobre a voz como som nos estudos documentais, apenas estou apresentando o fato de que, a partir dos principais autores da teoria do documentário, a voz é entendida majoritariamente como discurso e menos como elemento sonoro, sobretudo quando falamos de filmes militantes, onde este tipo de análise ainda é escassa.

A voz do documentário, segundo Nichols (2010), parte da criação de sua visão de mundo diante da realidade, uma argumentação. Todos os elementos cinematográficos, como a fotografia, a montagem, o som, o auxiliam na criação de seu ponto de vista sobre determinado fenômeno da realidade.

Essa voz também é a expressão do discurso político do realizador. De acordo com Nichols (2010), esse discurso vai se construir por meio de estratégias argumentativas e, com base na retórica de Aristóteles, ele afirma que o documentarista precisa criar “provas artísticas”, que não são científicas, mas tentam simular argumentos conclusivos. Dessas estratégias, a que mais me interessa, são as provas construídas com base nas emoções.

As inovações tecnológicas de captação de som são muito importantes para entender como a voz também passou a ser um elemento de criação do discurso político. Até então, a voz do narrador dominava o espaço sonoro dos documentários, uma voz formal, neutra, desterritorializada. O som direto proporcionou que a trilha sonora fosse composta também do som ambiente e trouxe outras vozes para compor o argumento do documentarista.

Assim, trago para o texto a discussão sobre a voz do “outro” no documentário social brasileiro, referenciada por Bernardet (2003) e Guimarães (2019). Isso porque, a partir do momento que ouvimos as vozes dos outros seres sociais que são documentados, altera-se a compreensão da visão de mundo estabelecida pelo realizador. Essas vozes “outras” são permeadas por sotaques, gírias e outras marcas regionais.

As entrevistas, segundo Bernardet, se consolidaram como um importante método de imprimir essas vozes dentro dos filmes. Elas produziram um movimento duplo na representação dos populares documentados. Por um lado, esses personagens “tomam” a palavra para si, colocando na obra seus discursos e vivências. Por outro, o realizador ainda controla a narrativa e decide, por exemplo, o que será cortado e o que vai estar presente no corte final, no processo de montagem.

Sendo assim, ele ainda é o principal fator na construção da voz do documentário. Mas, com a possibilidade de captar a voz por meio do som direto, se criou uma união da voz

do realizador e da voz dos entrevistados, construindo o argumento do filme como um todo. Essa discussão é aprofundada nesta dissertação.

Sendo assim, procuro alinhar essas duas perspectivas teóricas em minha pesquisa: a voz como argumentação/ponto de vista/discurso e a materialidade da voz como som. Acredito que esta é a interseção ideal para uma análise bem construída da voz em documentários militantes. A voz que é projetada como verbo também é acompanhada de sons que dialogam esteticamente com o desenho sonoro da obra.

Defendo esta dissertação com base na premissa de que toda voz tem um corpo. Esta corpulência é atravessada por diversas alteridades e historicidades. Os personagens políticos dos documentários militantes falam de um lugar, pertencem a uma certa realidade e apresentam uma trajetória específica. Os elementos constitutivos da voz, como som ou como verbo, representam esse personagem.

Por isso, é importante pensar no conceito de *performance vocal* (JAECKLE, 2013) ao tratar da materialidade das vozes. A maneira como um indivíduo exprime sua voz, como tom, prosódia e entonação, dá indícios de sua personalidade e seu estado emocional. Por exemplo, podemos pensar que na voz de um personagem paraibano, inserido em certo contexto da narrativa, com um certo sotaque e que fala algo aos prantos, tem uma carga emocional e estética diferente de um outro personagem, dentro do mesmo contexto, que fala com um sotaque paulista, de forma calma e sussurrando.

Apesar de todas essas reflexões e estudos, ainda faltava encontrar o segmento que, de fato, permitisse que a voz como elemento sonoro pudesse se conectar ao espectador, que o fizesse ficar engajado na luta dos estudantes. Encontrei uma possibilidade teórica a partir das sugestões da banca de qualificação e, então, passei a trilhar este caminho até a conclusão do texto. Estou me referindo à capacidade afetiva da voz em engajar os espectadores por meio das emoções.

Os afetos podem ser entendidos como operações emocionais que colocam um corpo em movimento, o levando a agir (SPINOZA, 2009). Essa relação com o corpo é muito importante, pois da mesma forma que a voz atribui características políticas aos falantes, ela também pode ser uma forma de exprimir sentimentos e emoções, externando subjetividades.

Em documentários militantes, os indivíduos que lutam por alguma causa política são afetados emocionalmente por elas e rotineiramente se expressam pela voz. Os gritos de guerra, vozes em palanques e discursos inflamados são maneiras de transmitir o discurso e, ao mesmo tempo, possuem sinais de afecções, envoltas de sentimentos como revolta, tensão e medo.

Essas marcas afetivas, podem ser percebidas tanto pelo discurso das palavras, quanto pelas materialidades sonoras, como, por exemplo, a voz embargada, rouca, a falta de fôlego, trepidações vocais diversas e urros. Um documentarista que se propõe a registrar a luta de um movimento social precisa estar atento à forma como vai captar e manipular o som dessas vozes, de forma que a materialidade sonora fique em evidência, quando for necessário criar afetações.

Também me referencio em Gaines (1999), por intermédio de seu estudo sobre o *Mimetismo político*, no qual ela afirma que um fragmento de realidade documentado, em um acontecimento político, precisa ser feito de maneira espetacularizada, para que se possa atingir os efeitos emocionais necessários para o engajamento político dos espectadores, por meio dos afetos. Como veremos, a voz também pode contribuir com esse efeito.

Além dos afetos dos personagens, temos também as do próprio documentarista. Em vários documentários militantes, os cineastas costumam se colocar no meio do acontecimento político, portando um equipamento de vídeo. Ele também experimenta as emoções da luta e, quando está ao lado dos manifestantes, busca transmitir aos espectadores essas emoções.

No longa que estou analisando, isso fica bastante claro, pois, majoritariamente, as imagens são captadas por cinegrafistas que portam uma câmera com um microfone acoplado a ela e se colocam no acontecimento como um manifestante, sofrendo todos os dissabores que possam vir a acontecer nessas manifestações, como agressões da polícia e conflitos diversos.

Assim, nessa relação de “corpo-câmera” (LEPRI, 2019), a imagem e o corpo do cinegrafista se afetam mutuamente, gerando impactos estéticos na imagem, como a câmera tremida, desfocada, sempre em movimento. Aqui eu abordo esse conceito, tentando também associá-lo à captação do som das vozes, numa relação que chamo de “corpo-câmera-microfone”.

Essa relação pode ser percebida nos mais variados contextos de lutas políticas, mas no filme aqui analisado, temos uma situação que potencializa seus efeitos estéticos, que é a forma como a captação das vozes precisou se adaptar às condições perigosas e imprevisíveis de uma ocupação e de protestos violentos. Sendo assim, considereirei voltar ao conceito inicial que balizou meu projeto para a seleção do mestrado, o *Cinema de Urgência* (LEANDRO, 2014, 2010).

A partir de pesquisas sobre os filmes produzidos por operários grevistas franceses, que documentaram as diversas manifestações ocorridas em Maio de 1968, Leandro refletiu sobre a “estética da urgência”, ou seja, acerca dos impactos que o ato de documentar imagens no calor de um acontecimento histórico único provocam na estética imagética dessas obras.

As “imagens tremidas” resultantes da correria das manifestações, onde a violência policial era comum, configuram representações estéticas e políticas desse momento. Além disso, o fato de o documentarista também ser um protestante, documentando o acontecimento do ponto de vista interno da manifestação, influencia fortemente essa proposta, pois o realizador está fazendo parte daquela ação, está buscando transformar aquela realidade com o cinema, não apenas filmando de maneira neutra.

É possível que o som também sofra esse impacto? Se sim, como as vozes são captadas nessas condições? Como os valores de materialidades sonoras se encaixam nesse contexto? Como entrevistar alguém em uma manifestação em que bombas de gás lacrimogêneo estão sendo arremessadas? Como lidar com a transmissibilidade dos discursos e a inteligibilidade da voz, quando se está em um local sem nenhuma possibilidade de controle dos ruídos externos? Pensando nessas perguntas, busco colocá-las em evidência no momento de estudar as vozes do longa escolhido.

Dessa forma, pretendo investigar as vozes a partir de suas materialidades sonoras no longa-metragem *Espero Tua Revolta* (2019). A partir dessa premissa, apresento a seguinte questão-problema: Qual a função da voz como som e discurso em um filme militante?

Para a investigação, arquitetei minha dissertação em três capítulos. No primeiro, voltei minha atenção para a estrutura narrativa, a produção e a estética do *Espero tua Revolta*. No segundo, dissertei sobre as principais teorias que envolvem a voz no cinema documental. E no terceiro capítulo, realizei uma análise aprofundada da voz no longa aqui estudado, seguindo o método de descrição analítica e subjetiva das cenas.

No subcapítulo 1.1, fiz uma contextualização histórica sobre as ocupações, para ter um entendimento mais profundo da conjuntura política desse acontecimento e sua influência na narrativa do longa-metragem. Também realizei uma breve retomada da história do movimento secundarista e sobre os levantes populares recentes que o influenciaram, o encadeamento de eventos que levaram as ocupações e as táticas de luta utilizadas pelos estudantes.

No subcapítulo 1.2, debrucei-me brevemente sobre a trajetória da realizadora Eliza Capai, as características dos seus trabalhos anteriores, particularmente dos longa-metragens e como eles se assemelham a *Espero Tua Revolta* e se diferenciam dele. Também abordei o processo de criação desse documentário, a construção do roteiro, a seleção das imagens de arquivo, a montagem e a escolha dos protagonistas.

No subcapítulo 1.3, tratei de vários aspectos do documentário militante, começando pela própria conceituação da palavra militância, até a definição do que seria esse cinema militante, ambos conceitos fluídos, sobre os quais o consenso entre os teóricos é inexistente.

Para fundamentar essa discussão, apresentei as pesquisas de Cesar (2017) e Migliorin (2013), na questão cinematográfica, e de Sales (2018), Fontes (2018), Yasui (2018), nas possíveis definições do que seria a militância, além de outros autores.

Além do mais, neste mesmo subcapítulo, analisei a estética do *Espero tua revolta* como um todo, deixando o som neste momento um pouco de lado, relacionando com conceitos que considero como a base de sua expressão estética, principalmente no que tange à fotografia e à montagem.

Assim, trouxe alguns conceitos que abordam esse tema para melhor esclarecer esse ponto. Entre eles, estão: o *risco* da imagem (CESAR, 2017); as subjetividades que permeiam a multidão (LIMA, 2017); o conceito de “corpo-câmera” (LEPRI, 2019); a filosofia e o estruturalismo dos afetos pensado por Spinoza (2009), Lordon (2013) e Safatle (2015); o *Mimetismo* político e o *Pathos dos acontecimento* (GAINES, 1999).

O subcapítulo 2.1 foi embasado na obra *Voice in Cinema* (1999), de Michel Chion, em que o autor teoriza sobre a voz sonora no cinema, principalmente no contexto Hollywoodiano. Para auxiliar nesta investigação, abordei também as pesquisas de Carreiro (2020), Guimarães (2020), Opolski (2021) e Costa (2017-2020), autores brasileiros com trabalhos recentes sobre a sonoridade das vozes no Cinema, entre outros pesquisadores.

No subcapítulo 2.2, o autor base foi Bill Nichols e seu aclamado livro *Introdução ao Documentário* (2010), para entender seu conceito de voz documental. Também me baseei na obra de Jean Claude Bernardet, particularmente seu livro *Cineasta e imagens do povo* (2003), onde o autor pesquisa sobre como o som direto e as técnicas de entrevistas mudaram a forma de trabalhar com a voz do “outro”, dentro do documentário brasileiro. Além deles, também trouxe a pesquisadora Paula Rabinowitz (1999), com seu conceito de *Contrato sentimental*, auxiliando as teorias sobre a construção emocional da voz nos documentários.

No subcapítulo 2.3, retomei alguns conceitos trabalhados no primeiro capítulo, mas agora refletindo sobre como eles afetam as vozes do ponto de vista material, dentro de um contexto de luta política. Adicionei também o conceito de *Face-work* (GAINES, 1999) e as ideias da Anita Leandro (2010-2014), sobre o *Cinema de Urgência*.

Neste capítulo, citei algumas cenas de documentários brasileiros para exemplificar meus pontos de vista. São filmes que têm como características em comum o interesse por registrar lutas políticas de movimentos sociais, em contextos de urgência, o que os aproxima, em alguns aspectos, da obra da Eliza Capai.

O terceiro capítulo, como já foi explanado, advém de uma análise da voz no longa-metragem *Espero Tua Revolta*. Ele foi dividido em dois subcapítulos. O primeiro

volta-se para uma análise das voz-over dos narradores, seguindo um trajeto linear da narrativa. O segundo subcapítulo teve um foco nas vozes diegéticas, captadas durante os acontecimentos políticos das ocupações e manifestações dos estudantes secundaristas, apresentados de maneira não-linear.

Essa divisão foi pensada para melhorar a compreensão analítica das vozes. No meu entendimento, as vozes narradoras, por estarem em um campo mais “confortável” em relação aos acontecimentos, longe dos conflitos diretos, têm um peso estético e narrativo diferente em relação às vozes diegéticas, que sofrem o acontecimento no corpo e exprimem afetos de maneira única.

Ambas têm a função de engajar o espectador naquele discurso político. Desse modo, o que esse capítulo se propõe a fazer é entender como esse processo se dá exatamente, quais elementos materiais da voz, em sincronia com as imagens e em relação orgânica com os demais sons, são catalisadores de produzir afetos e emoções das cenas.

Sendo assim, minha análise foi baseada na descrição dos sons das vozes, em sincronia com a imagem e o impacto estético que possa vir a ocorrer a partir dessa relação. Uma análise subjetiva, visto que partiu de minha forma pessoal de sentir e entender esse som, mas, evidentemente, sempre fundamentada pelas ideias e teorias apresentadas nos dois capítulos anteriores.

Entendo que essa forma de análise não configura um processo totalmente pragmático de metodologia científica. Não existe de fato um método de análise de som, consistente e aplicável a qualquer filme, sendo necessário que o mesmo seja criado especificamente para cada objeto por parte do pesquisador (ALVIM, CARREIRO, 2016).

Em relação às vozes, isto se torna ainda mais evidente, devido à própria natureza da voz, uma vez que

É ilusão pensar que a voz pode ser notada ou transcrita na íntegra para sistemas alfabéticos ou fonéticos. Mesmo adotando códigos como o IPA (alfabeto fonético internacional), que consegue traduzir alguns aspectos da pronúncia, a totalidade de nuances ainda não pode ser alcançada através da leitura (OPOLSKI, 2021, p. 27).

Logo, é preciso se assentar nas descrições das performances vocais, pois, “A expressividade da palavra falada só pode ser assimilada no contexto da totalidade da performance vocal” (OPOLSKI, 2021, p. 28). Contudo, é impossível contemplar a totalidade de índices e características da fala através da escrita.

CAPÍTULO 1 - A ESTÉTICA MILITANTE DE *ESPERO TUA REVOLTA*.

Espero Tua Revolta (2019) é um filme que possui uma pluralidade de estéticas, com imagens oriundas de um mesmo acontecimento político, mas produzida por variados cinegrafistas. A montagem posterior é feita por uma diretora, que tenta engajar seu público na luta dos estudantes, que ocupam escolas e protestam por melhores condições educacionais. A narração é composta por três secundaristas que, por meio de suas memórias e opiniões pessoais, nos contam e explicam esse fenômeno com suas próprias palavras.

Neste capítulo, fazemos uma primeira introdução a este filme, antes de analisarmos profundamente as vozes sonoras presentes na obra e suas contribuições estéticas. Primeiro, contextualizamos o acontecimento político que é o foco do longa-metragem, ou seja, as ocupações das escolas, partindo dos antecedentes históricos do movimento estudantil secundarista, os eventos políticos que foram responsáveis por fazer eclodir o levante dos estudantes, a escalada desse ato, discutindo também a forma como ocupações foram organizadas e quais as táticas de luta implementadas pelos alunos para conquistar seus objetivos.

Em seguida, tratamos do filme propriamente, começando por uma breve biografia da diretora, buscando identificar elementos em comum em suas obras, principalmente no que tange à estética e aos processos narrativos de seus filmes. A partir desses elementos, refletimos sobre como eles convergem ou divergem do *Espero Tua Revolta*. Assim, abordamos a produção, a estética e a narrativa do filme, principalmente no que diz respeito à escolha dos protagonistas.

Podemos afirmar que este longa é um filme militante? Como a militância estudantil influenciou na sua estética? Vamos abordar essas e outras questões no fim do presente capítulo, a partir de uma série de reflexões sobre o cinema militante, a estética da militância, o corpo-câmera e a filosofia dos afetos, entre outras questões que este filme nos coloca.

1.1 As ocupações das escolas de São Paulo: contexto histórico e antecedentes

As ocupações das escolas públicas por estudantes secundaristas, que ocorreram entre 2015 e 2016, foram eventos relevantes para a história política brasileira dos anos 2010. Para compreendermos melhor tal conjuntura, precisamos retomar brevemente os acontecimentos políticos que precederam as ocupações, a começar por sua relação com o movimento estudantil brasileiro como um todo.

O movimento estudantil secundarista esteve ao lado da União Nacional dos Estudantes (UNE), movimento que representa os estudantes universitários, desde sua criação em 1938³, embora só viria a se tornar uma entidade autônoma em 1948, nomeada de União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES). Vários dirigentes, de diversas posições políticas, como getulistas, católicos, socialistas e comunistas, geriram a entidade ao longo das décadas (ARAUJO, 2007).

Ambas as siglas lutaram lado a lado, embora houvesse divergências em alguns momentos. Elas participaram ativamente de diversas manifestações pelos direitos dos estudantes, com uma trajetória que atravessou governos completamente diferentes (MATTOS, 2014).

Apenas como exemplificação, sem a intenção de grandes aprofundamentos, podemos destacar as atuações dos estudantes durante os governos nacionalistas e desenvolvimentistas nos anos 1940 e 1950, como a participação na campanha “O petróleo é nosso”, na luta pela autonomia universitária e o esforço que esses jovens operaram para colocar a educação como parte do projeto de criação de um país desenvolvido. No início dos anos 1960, apoiaram as reformas de base que o governo de João Goulart queria implementar no país, incluindo uma grande reforma universitária, projeto esse que foi interrompido pelo golpe militar de 1964 (ARAUJO, 2007).

Durante a ditadura militar, os estudantes sofreram com perseguições políticas impostas a todos os movimentos sociais. Eles foram proibidos de se manifestarem, presos, torturados e mortos pelo governo. Alguns dos estudantes acabaram por participar da luta armada contra o regime. Uma história de resistência e sangue. A violência foi tamanha que nem mesmo o prédio da sede da UNE, um lugar de memória para o movimento, resistiu à opressão e foi demolido pelos militares (ARAUJO, 2007).

Já na redemocratização, o movimento estudantil pôde retomar sua atuação política legalmente, protagonizando diversos atos contra a corrupção, com destaque aos protestos a favor do Impeachment do presidente Collor, se colocando na oposição das diversas tentativas de privatização do ensino e sempre lutando por medidas que pudessem melhorar o acesso à educação das populações mais pobres e vulneráveis. A conquista das cotas raciais é um exemplo dos desdobramentos de tais lutas (ARAUJO, 2007).

³ Data um tanto polêmica, dirigentes da UNE e historiadores debatem qual seria o real ano da criação da organização. Alguns consideram que seria 1937, quando ocorreu o primeiro congresso da união nacional dos estudantes, que teve grande apoio do governo de Vargas. Contudo, outros denunciam que haveria interesse do governo federal em instrumentalizar a entidade para fins políticos, então, o correto seria o ano de 1938, quando aconteceu o segundo congresso da UNE, ocasião em que ela se tornou uma sigla verdadeiramente autônoma (ARAUJO, 2007).

Nos anos mais recentes, aconteceu uma série de levantes populares pelo mundo e, como nos lembra Altheman (2020), esses processos tiveram grande influência na luta estudantil brasileira. Podemos citar como exemplos: as manifestações da chamada “Primavera árabe”, em que a população insurgiu contra as ditaduras da Tunísia, do Egito e do Iêmen; os protestos por melhores condições de trabalho na Europa, reflexos das crises econômicas que atingiram o continente, principalmente na Grécia e na Espanha; as manifestações por melhorias na educação pública no Chile; os protestos contra a desigualdade social nos Estados Unidos. Nessa direção,

A partir de 2010, protestos e resistências que desafiam a ordem consensual, que tenta apaziguar tensões e camuflar assimetrias e desigualdades, têm eclodido no mundo todo, com reivindicações próprias em cada região. Esses movimentos são marcados, principalmente, pelas formas de organização coletiva de ocupação do espaço público (ALTHEMAN, 2020, p. 28).

No Brasil, um grande acontecimento, que se equipara a esses levantes internacionais e que influenciaram a luta dos secundaristas, foram as jornadas de Junho de 2013, nas quais milhares de pessoas foram às ruas reivindicar uma série de pautas diferentes. Elas tiveram início com os protestos organizados pelo movimento passe livre (organização que há anos já lutava pelo transporte público gratuito), tendo como estopim o aumento de 20 centavos nas passagens de ônibus na cidade de São Paulo. Esses protestos ficaram marcados pela quantidade de pessoas envolvidas, o maior público desde a redemocratização, por ter se espalhado por diversas cidades do país e pelos conflitos com a polícia (LIMA, 2017).

Após o governo recuar com o aumento no preço das passagens, os protestos continuaram, dessa vez por motivos difusos e até mesmo contraditórios, que iam desde propostas anarquistas e comunistas, passando por desejos de impeachment da presidenta Dilma, até pessoas que clamavam pela volta da ditadura militar (LIMA, 2017).

Um ponto a se destacar neste momento foi o conflito de narrativas sobre o acontecimento que rondava as mídias. Os jornais tradicionais noticiavam os atos dos "vândalos", pessoas mascaradas que, supostamente, estavam nos protestos apenas para depredar espaços públicos e privados e que eram bem diferentes dos manifestantes pacíficos, dos "cidadãos de bem", que lutavam contra a corrupção. Nas redes sociais, grupos de mídias alternativas, como a *mídia ninja* e os *jornalistas livres*, produziam diversos conteúdos mostrando a truculência da polícia contra os manifestantes. O uso dessas redes como mecanismo de luta foi um dos destaques destas manifestações (LIMA, 2017).

As ocupações dos estudantes secundaristas de 2015, então, foram fruto de uma herança das lutas históricas dos estudantes, amalgamadas à influência dos levantes populares

que eclodiram pelo planeta no início dos anos 2010, principalmente durante as jornadas de Junho. Neste último levante, eles “aprenderam” a se manifestar, a lutar por seus direitos, a utilizar certas técnicas de ação direta⁴ e a controlar as redes sociais a seu favor, criando narrativas positivas para sua luta.

Em termos de estratégias de luta, percebemos como toda essa história foi importante para a *práxis* das ocupações. Vimos um espelhamento nas táticas colocadas em práticas nas antigas manifestações e, ao mesmo tempo, percebemos algumas diferenças importantes atreladas a este novo contexto histórico.

Vamos tratar dessas estratégias com mais vagar adiante. Primeiro, precisamos destacar a principal diferença tática: a falta de liderança do movimento estudantil e a não-associação das entidades tradicionais, como UNE e UBES. É claro que essas siglas também participaram do movimento e acompanharam as ocupações, principalmente em 2016, contudo, os atos que deram início a esse processo em 2015 foram construídos de maneira autônoma.

Foi justamente nas jornadas de junho que essa perspectiva de falta de liderança, tão acentuada nas ocupações, tomou forma, pois havia ali um processo de *despolitização*, na medida em que os grupos da direita conservadora e anti-petistas foram catalisando as manifestações e onde o ato de não se alinhar a nenhum partido político ou ideologia era algo considerado positivo. A frase “sem partido” era bastante repetida por estes manifestantes. Desse modo,

Haveria em junho de 2013 a explicitação de uma crise de representação política. Parte dos cartazes e falas da multidão na rua eram para dizer que o congresso, os partidos, os políticos não os representavam. Bandeiras de partidos foram hostilizadas em alguns protestos (LIMA, 2017, p. 33).

Além do mais, havia muitas tentativas de deslegitimação das ocupações em diversas instâncias, com acusações de que elas seriam atos organizados secretamente por partidos políticos e manipulados por motivos eleitoreiros. Assim, houve essa tentativa de distanciamento para com os partidos tradicionais e suas representações estudantis (ROCHA, 2020).

Para entender melhor as demais estratégias de luta dos estudantes, precisamos entender como as ocupações se desenvolveram. Com esse objetivo em mente, dividimos esse acontecimento em dois momentos. No primeiro, nos referimos às ocupações ocorridas em 2015, que tiveram participação única dos secundaristas, com o foco no estado de São Paulo. O segundo, aconteceu em 2016 e aglutinou várias outras pautas, que não eram apenas dos

⁴ Entendida aqui, de maneira geral, como um método de ação que busca resultados políticos imediatos. Origina-se nas práticas anarquistas do século XIX (SPARROW, 2009).

secundaristas, como a luta dos universitários e a oposição à "PEC do fim do mundo", proposta por Temer (ROCHA, 2020).

Em 2015, o governador Geraldo Alckmin iniciou um projeto de redistribuição dos alunos de uma escola para outra, permitindo o fechamento de unidades escolares que, para alguns autores, como Burgos e Santos (2016), tinha a justificativa de controle orçamentário, razão esta que foi veementemente negada pelo próprio governo. Desde o início, esse projeto foi criticado pelos professores e pais dos alunos, primeiro porque não houve uma consulta pública sobre a opinião do corpo docente e das famílias sobre essas mudanças, segundo porque claramente esta atitude iria superlotar algumas escolas e um tanto de alunos teriam que estudar em locais distantes de suas casas. As objeções não foram ouvidas pelo governo, que deu continuidade ao projeto (ROCHA, 2020).

Os estudantes, que já sofriam com a precariedade das condições estruturais e educacionais das escolas públicas, se revoltaram com aquela situação e decidiram partir para uma ação direta contra o projeto. Foi assim que a Escola Estadual de Diadema e pouco tempo depois, a escola Fernão Dias, foram ocupadas pelos estudantes, os primeiros de muitos colégios do país. Vale lembrar que, a partir do momento que as ocupações se espalharam pelo Brasil, as revoltas se diversificaram, algumas com pautas mais específicas a cada localidade, outras mais gerais, como, por exemplo, protestos contra a precarização do ensino como um todo:

As ocupações foram motivadas por diversas pautas: em São Paulo, contra o fechamento e a reorganização das escolas, em 2015 e em 2016, pela falta de merenda em escolas do ensino integral e o corte no orçamento da educação; em Goiás contra o projeto das OS do Governo Perillo; no Rio, em apoio à greve dos professores e por melhorias nas escolas – material didático, merenda, infraestrutura –; no Rio Grande do Sul, pelo repasse em dia da verba de autonomia das escolas e a defesa do ensino público de qualidade (ROCHA, 2020, p. 80).

O ato foi bastante intenso em sua própria natureza, pois aqui os estudantes romperam com a hierarquia socialmente estabelecida de que os alunos devem obedecer o sistema educacional e regras escolares propostas pelos adultos, partindo do princípio de os jovens não têm poder e voz de decisão sobre o que acontece no espaço escolar. Nesse sentido, para Altheman (2020, p.22),

Acontecimentos como a insurgência secundarista, vivenciada em São Paulo, são fenômenos raros, na forma como ocorreu, porque rompem com essa relação de poder e com essa lógica individualizada, propondo uma resistência coletiva.

A própria organização no âmago das ocupações inverte esse paradigma. Lá, é possível perceber que a organização se baseava em assembleias, nas quais, por meio de votações, os estudantes decidiam sobre a melhor forma de organizar a escola. Sempre alunos, nunca professores ou outros adultos. Normalmente, se dividiam as tarefas entre eles, sem distinção de gênero e todos tinham voz para opinar sobre qualquer assunto referente à ocupação, constituindo uma interessante forma de autogestão e democracia direta, que são valores historicamente almejados pelo movimento estudantil (BURGOS, SANTOS, 2016).

Ocupar um espaço público não é algo recente. Em diversos momentos, isso foi realizado, no Brasil e no mundo. No Chile, a “revolta dos pinguins”, ato político em que, de maneira semelhante, secundaristas ocuparam suas escolas, foi uma inspiração direta para as ocupações de 2015, como afirma um estudante em seu depoimento para o filme *Espero tua revolta*. Os estudantes pensavam constantemente como eles poderiam, através da radicalização política, mudar os rumos da sua própria educação. Essa consciência, de que as ocupações poderiam transformar a realidade, foi fundamental para esta *práxis* (BURGOS, SANTOS, 2016).

Além das ocupações, outras estratégias de ação política foram as manifestações e protestos nas ruas. Chamados de *trancaços*, os estudantes trancavam vias importantes da cidade, colocando cadeiras de escola para obstruir o trânsito, causando congestionamentos. O que ficou nítido neste momento foi a forma truculenta com que a polícia tentou acabar com as manifestações, com diversas imagens sendo veiculadas da violência contra os estudantes, que incluíam agressões com cassetetes, prisões e arremesso de bombas de gás lacrimogêneo. Mais uma vez, repetindo a repressão que o movimento estudantil historicamente sofre (ROCHA, 2020). Também é notável o número de performances artísticas e atos criativos no meio dos protestos:

Esses protestos nas ruas eram carregados de performances e criatividade; além dos tradicionais cartazes e obstrução de vias, os estudantes simulavam salas de aula ao trancar as ruas, promoviam atos-debates, eventualmente faziam barricadas ou dramatizavam a passeata, amaranando-se uns aos outros (ALTHEMAN, 2020, p. 49).

Também verificamos que as dinâmicas de organização das manifestações entraram de vez na era digital, outra herança das manifestações de 2013. Ao invés delas serem anunciadas por lideranças estudantis, transmitindo a informação de grêmio em grêmio, como até então acontecia, a principal plataforma da organização eram as redes sociais, principalmente através do Facebook e WhatsApp. As ocupações, então,

representam a quebra dos modelos associativos que comumente articulam mobilizações. A figura do líder estudantil, dos movimentos estudantis organizados como UNE e UBES, a exigência de um comitê de representação responsável por negociar com o governo; todas essas estruturas de oportunidades foram relativizadas com o protagonismo da rede de relações on-line. E como a sociedade em rede não possui um centro, ou estrutura central, as ocupações das escolas reproduziram as relações on-line no cotidiano off-line (ROCHA, 2020, p. 65).

Além de convocar os estudantes, as mídias serviram para produzir materiais audiovisuais que permitissem o registro da violência policial, refutando as narrativas que, de alguma forma, culpabilizam os estudantes. Importante lembrar que, embora bastante engajados na internet, as ações virtuais eram impulsionados pelas ações nas ruas e vice e versa. “As estratégias nas redes sociais digitais estavam em sinergia com as táticas do movimento nas ruas” (ALTHEMAN, 2020, p. 49).

De maneira semelhante, esse material audiovisual foi usado para denunciar a precarização das escolas e explicar para a população que essa subversão era fundamental para criar um novo espaço escolar. Como explica Lima (2017), a escola era representada pelos alunos como

Um lugar de ausência e de precariedade, em que uma série de vídeos apontavam para a falta de condições de edifícios e equipamentos escolares, depois mostrando materiais novos guardados e escondidos dos alunos, enfim, uma geografia da terra arrasada que constituía muitas das escolas estaduais. A imagem era fundamental na exposição de um agenciamento violento do Estado em relação às escolas, como um espaço extremo de dispossessão subjetiva. A cena clássica desses vídeos era dos alunos percorrendo o terreno da escola mostrando as condições de sala de aula, refeitórios e quadras esportivas. (LIMA, 2017, p. 193).

Esses materiais, produzidos e divulgados na internet, foram muito importantes na guerra de narrativas que estavam acontecendo sobre as ocupações e que, como já foi comentado, foi fruto das manifestações de 2013. Além das já citadas acusações sobre um suposto partidarismo dos estudantes, a mídia tradicional tentava criar narrativas que transmitiam a mensagem de que as escolas ocupadas eram na verdade uma “invasão”, um absurdo, enquadrando-as como depredação de patrimônio público, o que induziu a população a projetar uma visão de que aqueles estudantes eram “vagabundos” e “arruaceiros” (ALTHEMAN, 2020). Inclusive, alguns políticos e grupos de direita tentavam difamar as ocupações usando estes argumentos (ROCHA, 2020).

Após dias de ocupação, mandatos de reintegração de posse mal sucedidos, uma série de reuniões com representantes do governo, várias manifestações, uma reviravolta na maior parte da opinião pública, que passou a apoiar a causa dos estudantes (principalmente por conta

das cenas de violência policial que agora circulavam livremente na TV e na internet), os estudantes conseguiram barrar o projeto do governador. O momento mais emblemático aconteceu quando uma pesquisa do Datafolha foi publicada, mostrando uma monstruosa queda na popularidade de Alckmin:

No mesmo dia da publicação da pesquisa do Datafolha, o governo recuou e anunciou a revogação do decreto publicado três dias antes, com a proposta da reorganização escolar. Alckmin anunciou que iria adiar a reorganização escolar por, pelo menos, um ano, para poder discuti-la com os envolvidos. O Decreto no 61.692238, que revogou o anterior, foi publicado no dia seguinte. Horas depois do pronunciamento do governador, o secretário de Educação Herman Voorwald pediu para deixar o cargo (ALTHEMAN, 2020, p. 287).

Sendo assim, podemos resumir esta fase das ocupações dos estudantes da seguinte forma:

No final de 2015, com forte inspiração nos movimentos de resistência que estavam acontecendo no mundo, na Revolta dos Pinguins (Chile) e no próprio movimento brasileiro conhecido como Jornadas de Junho, estudantes do estado de São Paulo iniciaram um levante, que apresentava muitas das características dos mais novos movimentos sociais, como horizontalidade, apartidarismo, inspiração no novo anarquismo, ocupação do espaço público que se transforma em espaços de trocas, resistência e experimentações, além do uso criativo das redes sociais digitais e um engajamento atrelado à subjetividade e à transformação de si (ALTHEMAN, 2020, p. 43).

Em 2016, as escolas voltaram a ser ocupadas. Inicialmente, por conta de um escândalo nas compras de merendas escolares do estado de São Paulo, que levou os estudantes a ocuparem, por 4 dias, a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (ALESP) e as Escolas Técnicas Estaduais, as Etecs, para exigir a criação de uma CPI que investigasse a corrupção (ALTHEMAN, 2020).

Em pouco tempo, começaram a acontecer vários protestos e ocupações de escolas pelo Brasil, que tinham como foco principal a luta contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 241/2016, que previa estabelecer um teto de gastos nos investimentos na educação e na saúde, além “do protesto contra a Reforma do Ensino Médio (Medida Provisória 746/2016) e o protesto contra a PL 867/2-15, conhecida como Escola sem Partido” (ROCHA, 2020, p. 62). As formas de organização não mudaram, sempre voltadas às ações diretas, ao uso criativo das redes sociais e através de assembleias. Repetiam-se, também, o protagonismo estudantil e a violência policial. Entretanto, percebemos algumas diferenças neste ano, em relação a 2015.

A primeira delas está no fato de que, por ser uma emenda constitucional que afetava todas as instituições de ensino, a luta abrangeu os universitários e estudantes de nível técnico, não apenas os secundaristas. Segundo, as entidades da UNE e UBES se envolveram mais

fortemente nas manifestações, convocando os atos e dando um apoio mais firme (ROCHA, 2020).

Outra importante diferença é que a participação das entidades nos atos trouxe consigo manifestações mais gerais da política brasileira, então, a revolta não se voltava apenas para a PEC, embora fosse o principal motivo, mas também para o presidente interino Michel Temer. O "Fora Temer" era a palavra de ordem nas ocupações (ROCHA, 2020).

Importante lembrar que, nas duas ocasiões, houve bastante realizações de atividades culturais e intelectuais dentro das ocupações, principalmente organizadas pelas mulheres, que incluíam minicursos, palestras de convidados diversos, roda de discussões, apresentações artísticas de todos os tipos e debates sobre múltiplos assuntos, como o feminismo, questões de gênero, sexualidade e preconceitos (ALTHEMAN, 2020).

O resultado final, contudo, não foi tão feliz. A PEC foi aprovada no congresso e no senado e as manifestações cessaram ainda em 2016. Michel Temer terminou seu mandato e o político de extrema-direita, Jair Bolsonaro, venceu as eleições de 2018, colocando em xeque o futuro de todos os movimentos sociais, os quais ele é abertamente contra.

A história das ocupações foi representada em diversas mídias e obras de Arte, como no Teatro, em músicas, em diversos vídeos, reportagens e filmes, cada um com sua maneira própria de abordar o assunto. Como, então, foi construído o longa-metragem aqui analisado? Como Eliza Capai lidou com essas questões históricas e estratégicas em seu documentário? Essas são perguntas sem uma resposta fechada, mas que nos permitem várias reflexões. Vamos, em seguida, nos aprofundar nas questões mais particulares envolvendo essa produção e sua estética, para iniciar a discussão do filme em si.

1.2 Produção e narrativa de *Espero Tua Revolta*

Eliza Capai nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1979, e cresceu em Vitória (ES). Em 1997, se mudou para São Paulo, a fim de estudar jornalismo na Universidade de São Paulo (USP). Interessada inicialmente no jornalismo impresso, se encantou pelo audiovisual, ao estudar o assunto na faculdade, germinando, assim, novos anseios profissionais nesta área.

A diretora tinha uma grande vontade de produzir seus próprios conteúdos, sem a necessidade de uma equipe ou grandes investimentos. As novas tecnologias que começaram a se popularizar no Brasil, no início dos anos 2000, como filmadoras digitais e softwares de edição, deram à cineasta a autonomia que almejava para produzir vídeos praticamente sozinha, como afirmou a própria em uma entrevista concedida ao site "Arte!Brasileiros":

Eu gostava mesmo de contar histórias, mas tinha sempre a questão do *lead*, de ter de me ater aos fatos. Isso me tolheu um pouco. E de repente, quando começaram as aulas de vídeo, eu pirei, me apaixonei mesmo. Também tive a sorte de que, no meu último ano da faculdade, chegaram a PD 150, uma câmera pequena, e a ilha digital. Com essas mudanças, ficou muito mais fácil para produzir sozinha (CAPAI, 2017, p. 1).

Como já expressou em diversas entrevistas e debates, as questões envolvendo o feminismo balizaram os caminhos narrativos que a diretora trilhou ao longo de sua carreira. Unindo seu interesse de conhecer melhor a questão feminina, nos mais diversos países, com a vontade de produzir vídeos sozinha, ela se tornou uma verdadeira andarilha, percorrendo várias nações em viagens que documentavam os povos e as culturas nativas e, principalmente, as personagens femininas que encontrava. No fim, os materiais coletados eram negociados com empresas e organizações patrocinadoras, para produzir vídeos, reportagens e curtas-metragens.

Em seus primeiros trabalhos, Eliza não contava com financiamento público e grandes exibidores para produzir seus conteúdos. Mas isso iria mudar na concepção de seus longas-metragens. O *Espero Tua Revolta*, por exemplo, contou com patrocínios de empresas, como a Globo e o canal *Curta!*, além dos incentivos fiscais da ANCINE, como consta nos créditos de abertura.

A exibição e distribuição também mudou a partir de seu segundo longa. Inicialmente, ela postava todos os seus trabalhos gratuitamente na internet, em plataformas como *Vimeo* e *Youtube*, o que facilitava o acesso de todos as suas produções. Contudo, a distribuição em janelas mais tradicionais, com empresas capazes de levar o filme a diversos cinemas, também impulsionou um alcance bem maior de seus filmes ao grande público, mas, dessa vez, por meio da visibilidade do marketing (RKAIN, 2019). No que se refere à obra *Espero Tua Revolta*, a Globo Filmes ficou com essa responsabilidade.

Entender o seu processo de criação cinematográfica é fundamental para compreendermos melhor seu estilo de direção. Para não desviar do foco da pesquisa, não vamos comentar sobre os diversos trabalhos jornalísticos e televisivos que a diretora produziu, mas é interessante nos debruçarmos, mesmo que brevemente, sobre seus dois longas-metragens lançados antes do documentário aqui estudado.

O primeiro tem o título de *Tão longe é aqui* (2013). Neste, nós espectadores somos apresentados a um fluxo de imagens e sons que dramatizam uma carta escrita pela diretora, endereçada a sua filha fictícia, contando sobre uma viagem que fez ao continente Africano, mais especificamente, os países da África do Sul, Cabo Verde, Marrocos e Mali. Sua voz

recita as palavras da carta, enquanto as imagens poéticas projetam o que nos é dito, de maneira subjetiva e em primeira pessoa.

O documentário vai além destas questões subjetivas, denunciando várias opressões que as mulheres, mais uma vez protagonistas desse filme, sofrem no interior dessas sociedades, como casamentos forçados, falta de perspectivas e mutilação genital feminina, entre outras problemáticas. As mulheres são entrevistadas e o discurso verbal proveniente dessas personagens é muito importante. Contudo, o que é mais pulsante aqui são as representações poéticas das mulheres no espaço. Normalmente, em paisagens que são naturais a elas. Vemos os corpos calcificados nos lugares onde elas vivem e sua interferência mútua.

A partir do encontro com essas mulheres, em realidades tão diferentes da dela, a diretora vai em direção de tentar entender seu *Eu* interior, suas próprias questões internas. Dessa forma, ela organiza seu filme em três universos narrativos (MIRANDA, PEREIRA, 2016)⁵:

o universo do real, ao qual pertencem as entrevistas, as imagens e os sons descritivos (sem grandes interferências estéticas); o universo do sonho, onde a diretora projeta suas expectativas e preconceitos (sempre de forma simbólica e buscando certo estranhamento); e o universo da ficção, no qual tenta “recriar” as experiências vividas no real, projetando neste – propositalmente – uma espécie de faz-de-conta onírico (p. 179).

O som, então, se torna um elemento particularmente interessante, pois os sinais sonoros ajudam os espectadores a atravessarem esses universos. Os ruídos “crus” do som direto que estão presentes no universo do real são alterados de uma maneira que soam etéreos no universo dos sonhos. Já no mundo da ficção, eles são silenciados, com a voz em destaque. “Não há inserções musicais e/ou sonoridades estranhas ao universo filmado” (MIRANDA, PEREIRA, 2016, p. 180). Tudo que faz parte da trilha sonora foi gravado lá, apenas distorcido e sincronizado com as imagens de uma maneira diferente, a depender do universo apresentado.

Esse uso do som e da trilha sonora como forma de transpor atmosferas, o protagonismo feminino, o estudo sobre como os personagens se encontram dentro de um determinado espaço, são perspectivas que vão se repetir em outros filmes da cineasta, inclusive em *Espero tua revolta*.

Em seu segundo longa-metragem, *O jabuti e a anta* (2016), Eliza volta a trazer críticas sociais por meio de imagens poéticas, porém, de uma forma bem menos pessoal. A diretora,

⁵ As autoras do presente artigo esclarecem que essa definição foi dada pela própria Eliza Capai em entrevista.

por exemplo, não se coloca como personagem, nem como narradora direta (a narração é feita pela atriz Letícia Sabatella).

Através de filmagens realizadas nas margens dos rios Xingu e Tapajós, a cineasta mergulha na complicada situação envolvendo as comunidades ribeirinhas que vivem próximas a esses rios e que estão à beira da extinção, por conta da expansão da usina hidrelétrica de Belo Monte, que pode alagar a região das aldeias.

A lenda indígena homônima conta a história da anta, um animal forte e poderoso da floresta, que afunda na lama o jabuti, um pequeno ser que, posteriormente, mesmo sendo mais fraco, rasteja pela lama e consegue atacar a anta, derrotando-a. Esse folclore serve de metáfora para os indígenas dessas regiões, que lutam e resistem às grandes corporações e seu poder econômico e político.

As imagens dos corpos indígenas junto às visões paradisíacas da floresta amazônica, com seus rostos em destaque na maioria das cenas, atreladas a entrevistas focadas nos relatos e histórias de suas culturas, tentam criar uma conexão entre os povos documentados e os espectadores, numa relação que estimula a empatia e a revolta. Essa tentativa de conexão retorna no seu terceiro longa, de maneira mais incisiva.

A ideia de fazer o documentário *Espero Tua revolta* surgiu após a diretora, junto à produtora Mariana Genescá, presenciarem a ocupação dos estudantes na ALESP (Assembléia Legislativa de São Paulo), em 2016, onde acontecia a CPI das merendas, processo no qual o governo de São Paulo estava sendo indiciado por desvio de verbas nas compras de merendas escolares para as escolas públicas, como demonstra o depoimento de Capai:

Pragmaticamente falando, o filme surge quando entro na ocupação da ALESP (Assembléia Legislativa de São Paulo), em maio de 2016, naquilo da CPI das merendas. Fiquei surpresa pela forma como os jovens levavam as lutas para seus corpos. Vi a complexidade e percebi a grande mídia cobrindo tudo de cima, distante. Achei difícil entender o que estava acontecendo com aquela molecada tão marginalizada. Como eles atingiram tamanho grau de organização? Eu e a Mariana Genescá, produtora, tínhamos acabado de nos conhecer e saímos dali perplexas, querendo fazer um filme sobre isso (CAPAI, 2019, p. 1).

O estímulo dessa história não ficou apenas na perplexidade do momento, à medida que a pesquisa para o filme foi criando corpo, Eliza foi se encantando pelas lutas dos jovens. Havia o interesse de trazer para a linguagem cinematográfica esse anseio de luta, o que iria influenciar todo processo de criativo do longa.

O primeiro questionamento a ser feito sobre a realização da obra é: como a cineasta conseguiu escolher três protagonistas para narrar o filme, em um acontecimento político que,

como vimos, não teve liderança? Para analisar essa questão, precisamos primeiro retomar o processo de criação da obra.

Inicialmente, Eliza passou a entrevistar uma série de estudantes secundaristas da cidade de São Paulo, recorte que acabou sendo o escolhido. Nos créditos finais⁶, é possível ver um agradecimento a esses estudantes: “o roteiro foi inspirado em entrevistas realizadas com estudantes de todo o país. Nosso muito obrigada a...”. Esse texto aparece junto aos nomes dos alunos entrevistados e seus rostos. Entende-se, então, que a construção do roteiro foi feita a partir desses relatos.

Atrelada a esses depoimentos, Eliza se debruçou a fazer uma ampla pesquisa de arquivo, em diversas mídias, principalmente em vídeos que circulavam na internet, construindo um filme baseado nessas imagens, como ressalta a diretora: “Realizamos bastante pesquisa em arquivos, na imprensa e em filmes” (CAPAI, 2019, p. 1).

Esse material pode ser dividido em três grupos principais: vídeos gravados pelos próprios estudantes nas ocupações e protestos, que eram postados nas redes sociais; cenas das manifestações dos estudantes gravadas pelos jornalistas da “mídia alternativa”, ou seja, de jornalistas independentes que veiculam notícias fora da mídia tradicional e seus interesses corporativos; imagens feitas pela própria Eliza Capai, nas últimas manifestações de 2017, assim como as entrevistas, conforme observamos nos créditos finais.

As imagens feitas pelos alunos são as mais interessantes, pelo feitio amador e pelo senso de denúncia. O interesse de informar os espectadores sobre a situação que eles passavam é latente. É possível adentrar no universo das ocupações por meio dessas imagens, entendendo o seu dia a dia mais corriqueiro. Ao mesmo tempo, vemos o ponto de vista dos alunos, quando estão sendo agredidos pelos policiais nas manifestações.

No segundo grupo, o das imagens feitas pelos jornalistas independentes, temos uma quantidade significativa de material. Caio Castor, conforme consta nos créditos, foi responsável por 30 minutos das imagens no filme, registradas nas ocupações de 2015 e 2016. Henrique Cartaxo, do site *Jornalistas Livres*, emprestou suas imagens das ocupações da escola João Kopke, que são importantes por conter as cenas de Marcela Jesus, uma das protagonistas. Também temos as cenas das manifestações de Junho de 2013, feitas por Tiago Tambelli e que também estão presentes no documentário *20 Centavos* (2014), de sua autoria.

Conforme a diretora afirmou em entrevista, havia desde o início o desejo de criar uma narrativa voltada a engajar os jovens nesta luta estudantil. “Tive o desejo de me comunicar com eles, de fazer um filme que interagisse com a geração registrada e os próprios

⁶ Timecode: 01:28:47.

secundaristas e universitários de hoje” (CAPAI, 2019, p. 1). A criação de um ponto de vista positivo das ocupações e da luta estudantil foi central na concepção da narrativa.

Com base nesse princípio, podemos estabelecer algumas conclusões em relação à montagem. Ela é bastante acelerada, se assemelhando à linguagem dos videoclipes. Em alguns momentos, temos um acompanhamento musical de *Rap* e *Funk* contribuindo para esse clima juvenil. Existe uma busca por tornar o filme atrativo para esse grupo, de forma que o ritmo não se torna lento ou enfadonho em momento algum. “Quero que os espectadores sejam bombardeados pelo dinamismo, que saiam com isso na cabeça e no corpo, tendo a possibilidade de refletir” (CAPAI, 2019, p. 1).

Dito isto, fica evidente que a escolha de incluir protagonistas adolescentes para narrar o filme está ligada a esse princípio, o de criar um filme que se conecte com a juventude, que gere uma identificação e um engajamento entre os jovens. O efeito emocional se potencializa quando são estudantes secundaristas que contam a história e não diretamente a diretora do filme ou um outro adulto.

Importante destacar que os jovens não estão simplesmente narrando o acontecimento. Numa “brincadeira” de simular uma conversa sobre o próprio filme exibido, eles fazem comentários e trazem explicações sobre as imagens que estão diante de nossos olhos, inclusive, fazendo o fluxo de imagens e sons retornar ou avançar no tempo. Eles detêm o controle do que nós, espectadores, vamos assistir e entender da narrativa. A identificação com os protagonistas/narradores, portanto, se torna ainda maior por meio desse poder.

O texto narrado é um misto de um roteiro prévio, baseado nas pesquisas realizadas pela diretora, com comentários dos narradores feitos no momento que assistiam as imagens. Temos aqui uma forte presença de gírias e ouvimos os personagens dirigirem a fala para os jovens que estão assistindo o longa-metragem. É um texto bastante informativo e didático, em alguns momentos os narradores explicam e esclarecem para o público o que está acontecendo.

Em uma cena exemplificativa⁷, dentre as várias que poderíamos citar, vemos uma mulher que começa a discutir com os jovens que estão criando um bloqueio numa avenida de São Paulo. Ela grita com os estudantes, afirmando que eles devem sair porque ela precisa ir trabalhar. Em seguida, a narradora começa a dar uma, em suas próprias palavras, “aulinha de história”, retomando a trajetória das lutas feministas e da importância da radicalização política em determinadas circunstâncias.

Os três jovens narradores emergem no filme não apenas com suas vozes, seus corpos também ficam em evidência nos planos. A partir desse simbolismo, é possível discutir certas

⁷ Timecode: 00:54:47.

questões políticas que vão além das ocupações em si. Cada um deles possui uma singularidade na forma como se apresentam na narrativa.

A personagem Nayara personifica as questões envolvendo o feminismo e protagonismo das mulheres nas ocupações. Sempre projetando sua voz bem alto, seja em palanques, em alto-falantes ou no meio das multidões. Ela chamou a atenção da diretora durante a ocupação dos secundaristas na ALESP (a mesma deu origem à ideia do documentário), pela forma incisiva que liderava as manifestações. Foi convidada para dar um depoimento para o filme, mas logo em seguida foi chamada para ser uma das narradoras (MÜLLER, 2019).

Lucas Penteado, também conhecido como “Koka”, representa a voz dos jovens negros da periferia. Sempre se colocando como parte dela, ele é um dos que mais tentam criar a conexão entre os acontecimentos políticos da obra e os espectadores jovens e periféricos. Eliza o encontrou em suas pesquisas de arquivo, quando assistiu a vídeos em que ele aparece cantando *Rap* nas ocupações e manifestações, que tinham bastante visualizações na época. Não demorou para ele também ser escalado como protagonista (MÜLLER, 2019).

O caso da Marcela Jesus foi um pouco diferente. Ela percebeu a Marcela nas imagens que recebeu de Henrique Cartaxo, nas ocupações do colégio João Kopke. Nas primeiras imagens, ela aparece de maneira tímida, no canto do quadro. Com o passar do tempo, foi se soltando mais, aparecendo e tomando forma nos planos. Ao encontrá-la para as entrevistas, Eliza percebeu o quão interessante era sua vivência, em que ela não só falava dos problemas da educação, mas como percebia a conexão entre o sucateamento do ensino, com sua própria condição de marginalização (MÜLLER, 2019).

Sendo assim, ela é a narradora que representa as mulheres negras, principalmente em seus depoimentos sobre o racismo e como as ocupações foram libertadoras para ela de certas opressões raciais. Junto a Lucas, temos os momentos mais dramáticos e melancólicos das narrações (MÜLLER, 2019).

A escolha desses protagonistas estabelece uma ruptura no estilo narrativo que Eliza construiu em seus longas anteriores. Não há mais um discurso seu em primeira pessoa, onde as políticas do mundo exterior a atingem diretamente. A vivência dos protagonistas se coloca neste lugar. Entretanto, o interesse pelo estudo dos corpos no espaço, a vontade de problematizar as posições sociais de certos grupos, nesse caso, os jovens estudantes marginalizados, dentro da estrutura da sociedade, ainda se mantêm firme em *Espero Tua revolta*.

Uma observação em relação às reflexões políticas presentes nos corpos dos personagens: enquanto em seus dois longas-metragens anteriores eles se materializam de forma mais evidente no *écran*, neste filme, somos apresentados a essas problemáticas através de uma relação direta estabelecida entre as vozes e esses corpos. Não que em seus outros filmes não exista essa conexão, mas aqui ela é mais pulsante por conta da sua estética militante. Vamos entender melhor esse aspecto a seguir.

1.3 Estética e militância em *Espero tua Revolta*

Seria correto afirmar que *Espero tua Revolta* é um filme militante? Responder essa pergunta de maneira objetiva é uma tarefa desafiadora, tendo em vista que o conceito de cinema militante na academia é bastante fluido, assim como sua própria prática cinematográfica. Essas reflexões podem recair sobre os mais variados tipos de linguagem audiovisual, como ficções, vídeos para a internet, videoarte etc. Contudo, para não fugir do escopo de nossa pesquisa, vamos focar aqui no estudo do cinema militante, especificamente na linguagem documental.

Para auxiliar no esclarecimento do termo “cinema militante” e, posteriormente, relacioná-lo ao longa estudado, vamos começar pela definição da palavra *militância* em si, pois, como o próprio nome indica, esse cinema está intimamente ligado à prática do ativismo político, ou militantismo (CESAR, 2017).

A militância pode ser definida como “toda forma de participação coletiva que vise à defesa ou à promoção de uma causa” (SAWICKI & SIMEANT, 2011, p. 201). Contudo, apenas o engajamento em uma causa pode não ser totalmente definidor da essência da militância, visto que sua própria origem etimológica parte de um conjunto de contextos sociológicos, psicológicos, culturais e históricos, que geram variadas definições.

Na literatura, a militância costuma ser atribuída, ora como substantivo, para indicar o sujeito coletivo que luta por um ideal, ora como adjetivo, se referindo à uma característica de um indivíduo ou coletivo que se engaja fortemente em alguma causa. Para tal, eles se organizam entre si, de maneira disciplinada e rigorosa, gerando sacrifícios (FONTES, SALES, YASUI, 2018).

Entre os sacrifícios presentes na vida dos militantes, percebidos por Baltazar (2004), estão os prejuízos na vida pessoal, profissional, acadêmica e familiar. A autora é enfática, ao destacar que isso não é uma regra recorrente, contudo, percebe-se um entendimento muito forte de que a militância está ligada a diversos desafios. Em locais onde a militância é

reprimida, gerando prisões e assassinatos de seus membros, essa relação passa a ser ainda mais perceptível.

A partir do elemento da repressão, percebe-se que a militância também está muito ligada à resistência. Assim, os grupos militantes podem ser definidos como organizações coletivas que, ao lutar por um ideal político, o fazem de maneira estratégica, planejada e combativa, contra o sistema, ou governo, que tenta oprimi-los (MELO, 2010). Os militantes que lutavam contra a ditadura militar brasileira, reforçam esta aceção, de que os militantes são indivíduos que lutam e resistem.

No livro *Militância e Poder* (1998), Valverde faz uma genealogia da militância sobre a ótica dos sindicalistas e teóricos comunistas, relacionando o militantismo ao militarismo como forma estratégica de organização, orientados, principalmente, por algum partido político e com líderes que centralizam a subjetivação dos indivíduos do grupo, buscando mantê-los obedientes e frequentemente engajados nas pautas defendidas pelo grupo. No contexto da militância comunista, essa dedicação era de suma importância, para atingir os objetivos da revolução.

O militante comunista, então, acabou por caracterizar e influenciar os militantes políticos do século XX. A “Fé, hierarquia e disciplina constituem a tríade explicativa deste militante total, engajado de maneira organizada e devota na transformação da sociedade” (MACEDO & SILVA, 2009, p. 379). Na psicologia, essas características contribuíram para a criação de teorias sobre os indivíduos como parte de um ser coletivo, onde as subjetividades individuais eram reprimidas em prol da subjetivação do coletivo (FREUD, 2006).

No século XXI, percebe-se uma forma diferente de militância, que tenta fugir dos moldes comunistas. Os chamados de Novos Movimentos Sociais (NMS) (SARAIVA, 2010) exercem uma forte influência nos movimentos e manifestações políticas brasileiras nos últimos anos, inclusive no movimento estudantil. Nesse caso, a militância passa a ser compreendida como grupos organizados em pautas identitárias (não mais em apenas questões de classe), que reivindicam melhorias daqueles que detêm o poder, principalmente o estado, num ideal de cooperação e não, de tomada de poder, uma “nova lógica de militância, uma nova sociabilidade militante” (MESQUITA, 2003, p. 136).

Contudo, essa suposta mudança nas formas de reivindicação política não é um consenso. Muitas são as perguntas a serem respondidas sobre a relação entre esse novo militantismo, voltado às demandas identitárias, como o movimento feminista, LGBTQIA+ e negro, e a militância revolucionária do século passado, em termos, sobretudo, de estratégias e de organização coletiva (FONTES, SALES, YASUI, 2018).

Nessa seara, Veiga-Neto (2012) propõe que seja substituído o termo “militância”, por “ativismo”, ao se referir a essa nova organização dos movimentos sociais. Esta mudança seria impactante, visto que esses dois termos costumam ser usados como sinônimos. Vejamos a definição do autor:

Ativismo, ativar, atitude, ação, agitar, atuar e agir fazem parte de um mesmo campo semântico que nos remete à forma latina *agere*: *ag* (adiante, para frente) + *gerere* (produzir, carregar, proceder) = impelir para frente, fazer avançar (p. 273).

Sendo assim, percebemos que existe uma miríade de possibilidades na definição do que seria o ato de militar. Algo comum entre essas proposições é a percepção de que a militância está ligada à ação coletiva que busca produzir mudanças na ordem social vigente, orientada por certos ideais pré-estabelecidos. As estratégias, contudo, costumam ser diferentes, a depender do movimento social e do contexto histórico (FONTES, SALES, YASUI, 2018).

O cinema, então, passou a ser uma forma de registrar as ações coletivas desses grupos, principalmente, mas não sempre, a partir da linguagem documental. Cesar (2017), ao analisar as obras militantes do cinema brasileiro, chegou à conclusão que tais filmes são frutos de um desejo explícito de intervenção e transformação social a partir do cinema, “gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados” (p.12).

Percebemos que o princípio da coletividade, alinhado ao desejo de intervenção política, está bastante presente em alguns filmes categorizados como militantes. Estes filmes são frequentemente realizados por cineastas de coletivos ativistas, assinados pelo nome do grupo e não de um artista só. Em alguns casos, os profissionais envolvidos sequer têm o nome creditado, caracterizando-se como produções anônimas.

O Coletivo Nigéria Audiovisual, por exemplo, é um grupo cearense que faz documentários sociais, cujos autores específicos não são creditados como diretores, apenas o nome do coletivo ganha o devido valor. Um exemplo de filme deste grupo é o longa *Com Vandalismo* (2013), documentário sobre as manifestações de Junho de 2013, em Fortaleza.

A produção de um documentário militante busca fazer circular imagens que representem sua luta política, partindo de um ponto de vista pertinente àquele grupo, em que o cineasta-ativista está inserido. Essas imagens, por estarem nesses contextos como uma prática de militância, estão constantemente em risco:

Em suas imagens inscrevem-se tanto o risco material da criminalização dos movimentos sociais quanto a resistência simbólica e pragmática contra seus

danos. Entre eles, há em comum a imbricação entre luta política, ativismo social e produção/circulação de imagens. (CESAR, 2017, P. 12).

Esse risco da imagem surge a partir do momento que o cineasta-ativista opera sua ação política a partir do registro de alguma movimentação social. Os indivíduos que participam de uma manifestação, por exemplo, sofrem os riscos carnis de serem presos ou agredidos. Isso inclui os cineastas que participam dele. Destarte, as imagens que surgem a partir do risco são permeadas por subjetividades

No caso da obra *Espero tua revolta*, as imagens produzidas pelos próprios secundaristas e pelos cinegrafistas ativistas representam as subjetividades dos indivíduos que registram as imagens e da multidão que está sendo documentada. “É o agenciamento entre ação política e imagem que configura as produções políticas e subjetivas da multidão” (LIMA, 2017, p. 28).

Temos, então, um conjunto de subjetividades se relacionando entre si, as dos manifestantes, das pessoas que fazem o registro e dos espectadores que, posteriormente, vão assistir a esses filmes. O tom de denúncia e a ideia de dar visibilidade a um grupo oprimido, acaba funcionando como uma estratégia de existência (e resistência) política através das imagens (LIMA, 2017).

.Importante destacar o impacto estético desses vídeos produzidos pelo cinegrafista ativista, quando realizados no interior do acontecimento político. Ele é resultante da relação profunda estabelecida entre seu corpo e sua câmera. O dispositivo que capta a imagem e o som, acoplado ao corpo que registra o acontecimento, transforma-se em um só na produção de sentidos, um “corpo-câmera” (LEPRI, 2019). Esse corpo, então, é afetado por tudo que acontece nas manifestações.

Em *Espero tua revolta*, as imagens - em que vemos os próprios cinegrafistas sendo agredidos pela polícia, correndo das bombas de gás lacrimogêneo, enquanto a câmera continua a filmar, caindo no chão e fazendo a imagem tremer - são representações da ação de produzir imagens sob os riscos da prática política e também exprimem uma estética, pela forma que são afetadas por esse risco.

Essa forma da imagem e do corpo ser afetado pelo acontecimento político nos faz pensar em algumas reflexões provenientes do campo das ciências sociais, que nos podem ser úteis no momento de refletir sobre a política inserida nas imagens, estamos nos referindo à filosofia dos afetos.

Partimos, então, do filósofo Spinoza (2009), com seu pensamento que relaciona os afetos dos indivíduos diante das instituições sociais e autores, como Lordon (2013) e Safatle

(2015), que refletiram sobre as influências da filosofia dos afetos nos estudos das ciências sociais, estabelecendo um chamado “estruturalismo dos afetos”.

Os afetos são as afecções que atingem um corpo, o levando a agir em determinada direção, o colocando em movimento. Desse modo, “as afecções do corpo que aumentam ou diminuem, ajudam ou limitam, a potência de agir desse corpo, assim como as ideias dessa afecção” (SPINOZA, 2009, p. 38).

Para existir o afeto, o indivíduo precisa estar em contato com um acontecimento real, macro ou micro, que dentro de uma estrutura social, vai produzir afetos positivos ou negativos e que, em conjunto, produzem afecções em outros indivíduos (PAULA, 2020). Um protesto, como o dos secundaristas, precisou se pautar em afetos, fruto de sentimentos bem diferentes, como o de pertencimento ao espaço escolar e a revolta perante a precarização das escolas.

Sendo assim, em protestos, a vibração afetiva é enorme. Várias pessoas estão agindo de uma determinada maneira, sons e imagens são produzidos o tempo todo, o que torna a experiência de qualquer indivíduo muito intensa. O corpo do cinegrafista não se mantém neutro e, se a câmera está acoplada a ele, este dispositivo também sofre as afecções. Assim,

A política opera dentro de um circuito de afetos. E não há afetação se não através dos corpos. A ação política passa por um processo de incorporação, de elaboração de um novo corpo político capaz de afetar determinado grupo ou comunidade (LIMA, 2017, p. 58).

Da mesma forma, as imagens produzidas são um registro das performances espetaculares da manifestação e existe um objetivo claro de que aquelas imagens, ao serem veiculadas, possam, em última instância, contribuir com a transformação da realidade. Chamamos de performances espetaculares, pois “a ação política é ação para ser vista por outro e, portanto, possui uma natureza espetacular e performativa” (LIMA, 2017, p. 50).

Os levantes populares, quaisquer que sejam, utilizam-se de elementos imagéticos e narrativos originados de outros levantes anteriores, heranças históricas que são perpetuadas (BUTLER, 2017). Esses elementos constituem os cartazes, símbolos, mensagens, gritos de guerra e estratégias de luta. Tudo isso é parte de uma ação política performática. Os documentários que registram estes levantes acabam por trazer consigo parte dessas performances. Nesse sentido,

O levante é linguístico, performativo; é de fato uma passagem do dizer ao fazer, mas, sem o dizer, não há levante. Um manifesto, um escrito, uma inscrição, uma mensagem, um símbolo, uma bandeira; um simples aperto de mão para perguntar ou aprovar; ou ainda o punho fechado: são palavras (NEGRI, 2017, p. 45).

Quando a câmera de *Espero tua revolta* mostra estudantes portando carteiras escolares na frente do corpo, como escudos, cantarolando músicas de protesto, enquanto andam pela cidade, configura-se uma performance que estamos assistindo. Da mesma forma, quando vemos um grupo de policiais marchando com passos sincronizados e batendo os cassetetes em seus próprios escudos, de maneira ritmada, indo em direção aos estudantes, temos uma outra performance. Uma representa a resistência, a outra, a repressão.

Essas performances têm uma carga histórica, nos remetendo a outros símbolos performados anteriormente. Voltamos ao que foi dito no início do capítulo: os secundaristas se inspiraram nas lutas anteriores do movimento estudantil, em nível nacional e internacional. Eles resgatam essa memória em suas performances.

Em resumo,

Há durante os protestos uma ligação umbilical entre as imagens, os corpos diante dela e as vidas que estão a todo momento em jogo. Imagem, vida e corpo se acoplam para produzir gestos políticos agenciando as rupturas que por acaso surgem da multidão (LIMA, 2017, p. 46).

Além dos sujeitos envolvidos no ato político de se manifestar, também temos que levar em conta a manifestação em si, ou seja, o acontecimento (ou acontecimentos) que servem de palco para a reivindicação política. O documentarista militante está lutando por um ideal e tenta intervir sobre a realidade a partir dessa causa. Para tal, não basta apenas documentar um acontecimento, ele pretende fazer parte daquele evento. Entendemos o acontecimento, ou evento, como um

Entrecruzamento inesperado de uma variedade de processos. Processos econômicos, históricos, culturais e subjetivos, em um determinado momento, motivado por elementos mínimos, produzem uma fâsca que opera como um grande desvio em cada um deles (GUATTARI, 1980, p. 56).

Diante desse evento, o documentarista se arma através do cinema para conseguir registrar a luta política, mas compreende que ela não é só sua. Portanto, ele precisa se colocar como mediador entre a obra de Arte e os agentes políticos que compõem aquele espaço, um articulador de elementos sociais e artísticos. Um "catalisador de potências humanas e não-humanas" (MIGLIORIN, 2014, p. 243).

Importante destacar que é impossível registrar um acontecimento em sua totalidade, o que temos são fragmentos desse evento, partindo do ponto de vista daquele que registra (LIMA, 2017). Mas, a partir desse gesto, contemplamos algo único, que não se repete no tempo. Isso produz imagens impactantes, carregadas de um realismo espetacular.

Para Gaines (1999), o realismo de um cinema militante (ou como ela chama, “radical”), cria um simulacro, um mimetismo, da realidade política, espetacularizada e performativa, que consegue capturar o poder do momento político retratado. Sobre a noção de mimetismo político, afirma Gaines (1999, p.92):

O que eu estou chamando de mimetismo político tem a ver com a produção de afeto dentro e através da imagética convencional da luta: corpos ensanguentados, multidões marchantes, polícia zangada. Mas claramente tal imagética não terá ressonância sem política, a política que tem sido teorizada como consciência, no marxismo como consciência de classe, o protótipo para consciência politizada em lutas feministas, antirracistas, gays e lésbicas.

Essa perspectiva de ilusão da realidade constrói narrativas que atribuem certezas acerca de um determinado assunto, produzindo um engajamento dos espectadores através das imagens (LEPRI, 2019). A espetacularização é necessária, para que se produza certos sentimentos que levem a uma conexão entre personagens e espectadores.

Mais uma vez, essa conexão passa por um circuito de afetos (SAFATLE, 2015), um conjunto de afecções coletivas entre os indivíduos que, de alguma forma, participam do documentário. Esse pensamento entra em sintonia com a ideia da soma das subjetividades dos espectadores, cineastas e personagens envolvidos no filme.

No caso de filmes que documentam multidões, esse circuito se torna ainda mais poderoso, pois a própria multidão em si é geradora de uma potência capaz de produzir afetos mútuos, tendo cada indivíduo sua forma particular de produzir afetos e de senti-los, num processo de autoafecção, e a soma delas se potencializa quando eles estão em sintonia no mesmo espaço, como de uma manifestação (LORDON, 2013). As imagens geradas nessas multidões tentam imprimir, através da espetacularização, essa potência afetiva.

Importante esclarecer que, embora estejamos falando de multidões em manifestações, o conceito atribuído por Lordon, ao analisar o pensamento de Spinoza (2009), não se refere apenas a multidões como um aglomerado de pessoas, mas “como um conjunto de indivíduos que vivem sob a influência de determinada instituição” (PAULA, 2020, p. 10).

Em uma determinada cena⁸ de *Espero Tua Revolta*, uma idosa e moradora de rua é agredida por policiais em uma manifestação. Ela cai no chão e é socorrida pelos manifestantes. Enquanto aguarda pela chegada da ambulância, as pessoas ao redor tentam mantê-la acordada e viva. A narradora, Marcela, que está presente nesse momento, fica muito abalada com a situação, assim como todos no entorno. A câmera passeia pelo espaço,

⁸ Timecode: 00:16:31.

mostrando os rostos dos manifestantes e os sentimentos de angústia, principalmente os de Marcela. A trilha sonora é tensa.

Nesse momento, vemos uma espetacularização do acontecimento, um mimetismo da situação real, que provoca uma série de sensações, criando um canal de afetos entre os espectadores e os personagens. O sentimento de revolta, entre outros que podem surgir, é compartilhado pelas subjetividades envolvidas no filme.

Gaines (1999) chama essa situação de *Pathos do acontecimento*, o momento catártico em que um evento político é registrado, construindo uma perspectiva da realidade, que é ilusória, porém impactante, gerando afetos nos espectadores que talvez possam engajá-los na causa defendida pelo filme:

Seu status comprobatório faz seu apelo na forma do que eu chamei de “pathos do acontecimento”: isso aconteceu; pessoas morreram por essa causa; outros estão sofrendo; muitos foram às ruas; essa vítima inocente pode ser salva somente se algo for feito (GAINES, 1999, p. 92).

Após todas essas reflexões, podemos aferir algumas conclusões sobre o longa-metragem aqui estudado. Primeiramente, não poderíamos afirmar que ele é um filme militante como categoria, visto que é complicado para qualquer produção ser categorizado dessa forma, diante das diversas problemáticas e interpretações possíveis do termo.

Também não seria possível relacionar a obra em questão ao cinema militante pela forma como foi produzida. Esse filme não foi feito por um movimento social diretamente, não foi criado por um coletivo militante, com a intenção de propagar um ideal político. Está longe de ser uma produção anônima, assinado por um grupo de ativistas. Além disso, a forma de produção e distribuição profissional distancia a produção das formas que normalmente são categorizadas como cinema militante.

Além do mais, temos uma certa centralidade da direção de Eliza Capai, o que o afasta dos filmes militantes, em que o grupo ou movimento social vinculado é mais importante que seu autor. Mesmo que não tenha mais o tom pessoal e intimista de suas produções anteriores, esse filme ainda parte de sua visão particular sobre os acontecimentos documentados, principalmente pelo viés da montagem, realizada por Yuri Amaral e pela própria diretora.

Contudo, a partir de tudo que foi apresentado, podemos considerar que sua estética imagética está totalmente imersa em questões que dialogam com a proposta dos filmes ditos militantes. Os cinegrafistas que captaram as imagens, ou seja, os estudantes, os jornalistas ativistas e Eliza Capai, buscavam criar imagens a partir de um acontecimento político que

representassem um ponto de vista específico, se colocando o mais próximo possível do que estava acontecendo.

A partir dessa aproximação, os corpos dos cinegrafistas se chocaram com a realidade do acontecimento e, como um dispositivo de “corpo-câmera”, ele é impactado por tudo que acontece ao seu redor, produzindo imagens que são afetadas pelo risco inerente da militância política, permeados de uma estética que representa essa turbulência, a exemplo das imagens tremidas.

Essa forma de documentar o acontecimento das ocupações das escolas está presente em todo o filme, com uma estética produzida a partir desses afetos. A montagem, então, embora trilhe um caminho difuso, influenciado por diversas linguagens, como as dos videoclipes e das redes sociais, ainda preserva sua intenção primária, a de incitar uma mobilização política que possa, em última instância, levar a uma mudança concreta da realidade.

Em uma sequência exemplar⁹, vemos duas cenas intercaladas de maneira frenética, em que alguns policiais tiram à força os estudantes da rua que estavam se manifestando. Na primeira, o policial agride alguns alunos, batendo em suas pernas com cassetetes, os empurrando pouco a pouco para o meio fio de uma ponte, quase os fazendo cair no precipício. Na segunda, um aluno que estava sentado em uma carteira de escola, numa demonstração pacífica de desobediência da ordem do policial, é jogado com brutalidade no chão, iniciando um conflito.

Na cena da ponte, o cinegrafista que filmava a situação também é obrigado a sair da via e ir para o meio fio. Ele coloca sua câmera para cima, filmando os alunos sendo agredidos em um *plongée*. Nós, espectadores, ficamos angustiados com esse registro, para além das imagens impactantes da agressão em si, pois, a partir desse movimento de câmera, percebemos que o cinegrafista também é um manifestante e pode ser agredido a qualquer momento.

Na segunda cena, a câmera tenta se abeirar no caos gerado pelo conflito entre alunos e forças de repressão. Ela treme enquanto se aproxima, mas não consegue avançar muito, pela quantidade de pessoas em movimento que tentam intervir nas agressões. O eixo perdido gera um impacto estético que nos coloca ainda mais em contato com aquele fragmento da realidade, posta de uma maneira espetacularizada. Os afetos ali produzidos são frutos da forma brutal que o corpo-câmera se coloca no acontecimento.

⁹ Timecode: 00:57:31.

Seria possível afirmar que essa mesma estética militante se incrusta na trilha sonora da obra? Como as vozes do filme são afetadas por essas atribuições políticas que atingem o corpo dos indivíduos? É essa investigação que pretendemos discorrer a partir de agora, pensando em questões próprias dos estudos das vozes no cinema e no documentário, do som no cinema, amalgamado a essa estética militante.

CAPÍTULO 2 - VOZES NO DOCUMENTÁRIO

Este capítulo terá como foco o estudo teórico sobre as vozes no documentário, utilizando diversos autores e teorias para tal investigação. Trata-se de uma discussão importante para fundamentar teoricamente a análise do filme *Espero Tua Revolta*, presente no próximo capítulo.

Estruturamos então, o pensamento em três partes:

1) o estudo da voz como elemento sonoro no cinema de uma forma geral, principalmente no seu uso na linguagem cinematográfica, subjetividades, relações com o corpo e a importância da performance vocal.

2) a voz em documentários, entendida como discurso, ponto de vista, argumento, contrato sentimental e a questão da voz do “outro” e suas problemáticas.

3) as particularidades das vozes em documentários militantes, pensando em seus efeitos estéticos e suas relações com o mimetismo político, afetos e como a urgência do acontecimento influencia as vozes nestes documentários.

2.1 A materialidade da voz

Como bem entendeu Chion (1999), a voz foi comumente tratada apenas como uma forma de comunicação verbal, em diferentes campos de estudos. No cinema, essa voz foi encarada como uma forma de transmissão das informações da narrativa, principalmente nos primeiros filmes falados.

Os diálogos, então, eram os motores primários de um “verbocentrismo” que se consolidou na indústria cinematográfica. Como resultado, houve um esquecimento da materialidade sonora, dos sons que acompanham o discurso verbal. Esse apagamento se tornou um modo necessário, pois “somente com esse custo ele cumpre sua função primária”. (CHION, 1999, p. 1, tradução nossa)¹⁰.

Percebemos esse sucedido no momento da captação do som direto. A voz é bastante privilegiada, com os sons ao redor sendo isolados, dentro do possível, para dar clareza aos sons vocais. Os ruídos e sons em geral só se tornam protagonistas, quando as vozes não estão em cena, como, por exemplo, na captação do som ambiente. O próprio microfone unidirecional “foi desenvolvido em 1936, pela RCA, com o objetivo de isolar a voz dos atores

¹⁰ Tradução livre da versão de Língua Inglesa: Only at this cost does it fill its primary function.

dos ruídos de fundo, captados com um nível de intensidade muito mais baixo, devido à seletividade espacial da cápsula dos microfones” (CARREIRO, 2020, p.3).

A inteligibilidade da voz está atrelada também a sua proporcionalidade, em detrimento da imagem, como nos lembra Altman (1992). Logo, é importante que exista uma “perspectiva proporcional no que diz respeito à relação entre câmera, o microfone e o objeto filmado. Isto é, quanto mais próximo o diálogo estiver do espectador, maior seria a compreensibilidade da fala” (OPOLSKI, 2021, p. 122). Por exemplo, se os personagens estiverem muito longe da câmera na cena, as suas vozes não precisam necessariamente estar longe também, pois, se assim fosse, não ouviríamos suas vozes da maneira correta, prejudicando a inteligibilidade.

A voz tem uma posição privilegiada no que diz respeito aos sons que os seres humanos conseguem ouvir. Não escutamos as vozes junto aos sons, escutamos as vozes e todo o resto (CHION, 1999), pois temos uma tendência natural de isolar essas vozes dos demais sons, para melhorar o entendimento das palavras e, assim, contribuir com uma melhor comunicação. No cinema, esse efeito é simulado através da mixagem, onde os diálogos se tornam mais evidentes que qualquer outro elemento sonoro, criando uma hierarquia de percepção, uma vez que “a presença de uma voz humana estrutura o espaço sonoro que a contém”. (CHION, 1999, p. 5)¹¹.

No cinema clássico hollywoodiano, a mixagem acontecia em um único canal. Todos os sons disputavam espaço neste canal e, por isso, os sons dos diálogos eram evidenciados em detrimento dos demais. Havia, então, um interesse de fazer uma “limpeza nas vozes,” em que os elementos materiais e não-semânticos das vozes, como respirações, foram eliminados para não atrapalhar o entendimento do conteúdo verbal (CARREIRO, 2020).

Contudo, a partir dos anos 1970, principalmente após o advento da tecnologia de mixagem em multi-pistas, elementos não-semânticos passaram a ser importantes para a construção da *performance vocal* dos personagens. As técnicas provenientes das formas de pronunciar as palavras são parte da estética sonora do desenho de som. Logo, a forma como os atores transformam as palavras em sons constrói sentidos da narrativa para os espectadores (OPOLSKI, 2021). Ou seja, as “performances vocais (...) modelam sons em palavras, orações e períodos com formas aurais e conteúdos ideacionais” (JAECKLE, 2013, P. 7).

O filósofo Don Ihde (1976) observou, dentro de sua linha filosófica da fenomenologia, que a voz é também um elemento sonoro e, por isso, seria necessário ultrapassar o teor semântico das palavras. Desta forma, o ocularcentrismo que dominou a filosofia dos sentidos

¹¹ Tradução livre da versão de Língua Inglesa: The presence of a human voice structures the sonic space that contains it.

seria rompido, em prol de uma filosofia da escuta, que buscaria entender os signos a partir do som, uma ontologia do audível. Como observou Costa (2017),

Ihde defende que o filósofo que faz da fenomenologia a ramificação pela qual seu método faz sentido não pode esquecer que uma voz é um fenômeno sonoro. É a partir do entendimento de que uma voz é, antes de tudo, um som que o filósofo pode se preocupar com a significação de um fenômeno sonoro quando ele é vocal. (p. 27).

O que Chion propõe, portanto, é começarmos a perceber a voz por sua materialidade, ou seja, olhar para os elementos físicos constituintes da voz, compreendendo que ela é um som produzido pela garganta a partir da entrada e saída do ar, gerando, assim, “sons guturais, de respiração, sibilâncias, cliques bucais, estalidos da língua, rumorismos”. (GUIMARÃES, 2020, p. 20).

Se a voz é parte da performance vocal dos personagens em cena, esses elementos precisam ser considerados em análises. Pensando na voz por esses elementos, passamos a compreender que ela é um fenômeno sonoro, que se enreda com os demais dentro da banda sonora.

O termo banda sonora, inclusive, já foi debatido por Chion (1994) em outros momentos e o autor o rejeita, por não acreditar no som como pertencente a um universo independente da imagem. Isso porque qualquer som está sempre relacionado à imagem, através de uma relação de interdependência ou *Syncretis*.

A relação de dependência com a imagem resulta numa falta de reconhecimento da voz como um elemento sonoro, recurso narrativo sempre atrelado à imagem (MACHADO, 2013). Por esse motivo, percebe-se que em filmes mais experimentais, cujo objetivo é construir narrativas com maior ênfase no campo sensorial, em detrimento do semântico, que a voz costuma ser criativamente trabalhada como um elemento sonoro, pois, “os autores desse tipo de filme buscam uma estratégia em que qualquer hierarquia em relação ao som seja desautomatizada e sua dependência da imagem seja neutralizada.” (GUIMARÃES, 2020, p. 40).

Embora seja claro que a materialidade da voz possua certo reconhecimento no campo do cinema experimental, esse trabalho criativo também pode ser encontrado em outras manifestações cinematográficas, como nos documentários. Gritos, vozes sem fôlego, sons provenientes de choros e respiração, quando unidas ao verbo, formam artifícios que podem ser usados a favor de qualquer linguagem audiovisual. A respiração inclusive, pode ser

definida como “A voz sem voz¹²” (DOLAR, 2006), o ponto zero da emissão vocal, que pode ou não vir acompanhada do verbo logo em seguida.

No filme *Espero Tua Revolta*, por exemplo, percebe-se o quanto o esforço dos personagens em projetar suas vozes, no meio de protestos, gera bastante materialidade sonora, como gritos e falta de fôlego, ao pronunciar o discurso. Esses elementos acabam por impactar esteticamente o desenho sonoro do filme como um todo. Esses detalhes serão abordados mais profundamente no próximo capítulo.

Importante salientar, também, como a voz se encaixa dentro do conceito de Chion (1999), chamado acusmetria. Um som acusmático é definido, de maneira simplista, como um som onde não é possível ver a causa da fonte sonora. No cinema, vários elementos sonoros podem ser explorados por esse fenômeno, provocando diversos efeitos nos espectadores. A relação entre um som acusmático e um visível não está na natureza desse som, mas sim, na relação entre o que é visto nas imagens e no que é escutado. (CHION, 1999).

Sons acusmáticos trazem desequilíbrio e tensão. Esses sons que perambulam sobre a tela, sem entrar em quadro, geram uma curiosidade e desejo sobre sua origem. Narrativamente, são fundamentais para criar certos efeitos cinematográficos, como suspense, sensorialidade e o destaque de algum elemento. O ato de esconder esses sons cria um obscurantismo e os transformam em portadores de conceitos e sentidos (RODRIGUEZ, 2006).

Quando falamos de voz acusmática, ela se torna extremamente poderosa para a linguagem cinematográfica, pois, como afirma Chion, se transforma em “onipresença, panoptismo. onisciência e onipotência.”. (CHION, 1999, p.24, tradução nossa)¹³. Sendo assim, uma voz pode sobrevir sobre o *écran* de diversas maneiras:

1) A fonte pode estar visível no quadro e pertencer ao universo diegético. Modelo tradicional no qual nós ouvimos os falantes e identificamos sua fonte sonora através do objeto simbólico da voz, que é a boca¹⁴.

2) Fonte invisível, mas dentro da diegese. Nesse caso, nós sabemos que a voz está dentro da trama, os personagens interagem com a fonte, mas não o vemos em quadro. O falante parece estar escondido atrás da câmera. Percebemos o mesmo nas vozes faladas em telefones.

¹² No original: “voiceless voice”.

¹³ Tradução livre da versão de Língua Inglesa: ubiquity, panopticism. omniscience, and omnipotence.

¹⁴ Simbólico porque “a produção vocal - a fonação - envolve muitas outras partes do corpo: os pulmões, os músculos envolvidos na respiração, a laringe, o cérebro e assim por diante”. (CHION, 1999, p. 127). Na versão de Língua Inglesa: Vocal production-phonation-involves many other parts of the body: the lungs, muscles involved in breathing, the larynx, the brain, and so on.

3) Fonte invisível e fora da diegese. Nesse caso, não vemos quem fala e sabemos que ela pertence a um mundo fora da diegese narrativa. Podemos pensar nas vozes narradoras. Sua forma mais comum são as *vozes-over*, embora não seja a única.

4) Fonte visível, mas fora da diegese. Aqui a fonte é visível, vemos quem fala, mas o personagem não está na diegese. Podemos citar, como exemplo, os narradores que interrompem o filme e se exibem em frente à tela, para comentar algo. Podemos vê-los, mas os personagens não.

Falando um pouco mais sobre a *voz-over*, é possível notar que as vozes fora da diegese criam uma atmosfera mais intimista com os espectadores, resultante da falta de reverberação e espacialidade presente nos sons diegéticos. Sendo assim, o som vocal não-diegético extrapola a relação de sincronia direta com a imagem e se destaca dos demais sons da cena, algo que só é possível acontecer na Arte do Cinema (CHION, 1999).

Outro caso onde a acusmetria é explorada no cinema, muito citado por pesquisadores, é a voz no telefone. Essa tecnologia permitiu que a voz sem sua fonte visível se tornasse comum no dia a dia, perdendo o tom fantasmagórico de outrora. Em um filme, quando ouvimos uma voz que está saindo do telefone, dialogando com um ator em cena, percebe-se que a fonte sonora é o próprio telefone, não uma pessoa. Sons metálicos típicos do telefone se tornam essenciais para simular que esta voz está de fato saindo do aparelho (DOLAR, 2006).

Além da acusmetria, é essencial pensar na relação entre corpo e voz no cinema. Afinal, para existir voz, é necessário que exista um falante e que os sons que sua garganta produz partam de seu corpo. Mesmo no caso dos telefones, essa voz projetada pelo aparelho tem a origem em um corpo que fala. Podemos nos ancorar na linguística para entender melhor essas questões mais particulares da voz e seus signos corporais.

Roland Barthes, em sua obra *O grão da voz* (2009), traz um interessante estudo que, embora não seja sobre cinema, iluminou alguns possíveis caminhos para percebermos a voz por sua materialidade. Seu estudo se baseia principalmente na relação entre canto e voz, a partir de um método comparativo entre cantores que têm um timbre vocal semelhante, cantando uma mesma música, no mesmo idioma, mas que, ainda assim, se percebia algumas diferenças de tom entre as performances. Essa diferença existia por questões particulares da voz e do corpo de quem os interpreta. Como explica Costa (2017),

Antes da análise comparativa entre os dois barítonos (*Charles Panzéra e Dietrich Fischer-Dieskau*), Barthes ainda comenta as vozes graves dos baixos russos, para dar um exemplo de como o corpo precisa ser entendido como a âncora a partir da qual se deve pensar uma voz. Ao ouvir essas vozes há que se perceber como elas são projetadas pelas cavidades do corpo, pelos músculos que

vibram às suas passagens, e como a postura fática, ereta, dos cantores possibilita aquelas emanações. (p. 25, grifo nosso).

Sendo assim, a voz, segundo Barthes (2012), seria o equivalente à unidade mínima da fotografia, chamado de grão e que, neste caso, ele chama de *grão da voz*. Esse conceito indica as particularidades presentes na voz, que se relacionam diretamente com o corpo de cada indivíduo que fala. O autor, então, sobrepuja o campo semântico e percebe que o corpo passa a representar um

(..) espaço *in between*, em um entre lugar: entre o corpo que a produz e o espaço em que está. Entre o corpo no qual se ancora e a linguagem. Entre a biologia e a cultura, e as diferentes análises advindas desses diversos modos de pensar. Entre o sujeito e o outro. Entre a fala e a escrita. Assim, a voz propõe um encontro. Um encontro entre corpo e espaço, e a resultante das especificidades disso. (COSTA, 2020, p. 165).

Destarte,

vozes, no entanto, podem fazer muito mais do que falar textos ou aludir a ideias, e uma outra maneira de lidar com a complexidade da presença não é se voltando para a interioridade do ser mas se abrindo para a comunicação intersubjetiva entre corpos materiais (THOMAIDIS, 2017, p. 25).

O poder da voz de corporificar e descorporificar é fundamental para a narrativa, pois cria surpresas e potencializa personagens. Em um filme de horror, por exemplo, o fato de um monstro, de quem até então se ouve apenas a voz, ganhar repentinamente um corpo pode constituir-se como um episódio para amedrontar ainda mais os espectadores, ou decepcioná-los.

Sendo assim, a voz está sempre ancorada em algum lugar ou em alguém, para fazer sentido. Afinal, é a voz que une o corpo e a linguagem, é o elo perdido (DOLAR, 2006). No caso das vozes que não aparecem na tela, temos a liberdade absoluta para imaginarmos como é o corpo daquela voz.

Percebemos, desse modo, a importância do corpo para a construção da voz no cinema. A vocalidade traz consigo informações importantes sobre seu emissor. “A voz é fruto da ligação intrínseca entre o físico, o biológico e o cultural de uma matéria corporal, que se transforma em som” (OPOLSKI, 2021, p. 52).

O conjunto de expressões corporais, unidas à performance vocal dos personagens, personifica aquele ser dentro da narrativa. “Podemos até mesmo ir tão longe e chegar a supor que a voz é, de alguma forma, um índice simbólico da personalidade total” (SAPIR, 1927, p. 896).

A voz é dúbia no que diz respeito à forma que é trabalhada no cinema. Captamos a voz e a imagem em faixas diferentes e o processo de edição une esses dois elementos de forma que cria-se uma ilusão de unidade aferrada, como o é na vida real. Dentro da lógica da indústria, os editores de diálogo ficam responsáveis por editar o elemento sonoro da voz, captado em SET ou dublado em estúdio. Nesse processo, a voz é modelada de forma que ela se encaixe dentro da proposta narrativa. Sendo assim, espera-se que esses profissionais

Percebam a necessidade de uma reflexão estética sobre o diálogo do personagem, constatando que a voz mediatizada do audiovisual não contém, de forma inerente, a unicidade entre o corpo emissor e o objeto da palavra falada. Pelo contrário, ela é um elemento sonoro estético dramático que é parte de uma estrutura fragmentária e, assim como os outros componentes sonoros, precisa ser modelada para atingir a verossimilhança audiovisual (OPOLSKI, 2021, p. 63).

Essa modelagem se torna importante, visto que a voz também é afetada pelas condições de gravação, como a reverberação e a intensidade do som ambiente. No caso da voz gravada através do som direto, o local da gravação acentua as percepções da voz, influenciando em sua estética. Tanto na etapa da mixagem do som, quanto no momento da edição, é preciso pensar em formas de manipular o som das vozes, para que fique, ao mesmo tempo, inteligível, verossímil e revele a essência do personagem. Assim,

A intensidade tem vínculo imediato com a produção do som; já a reverberação, com o espaço que ele foi emitido, ou melhor, a reverberação informa como o som se comporta em determinado ambiente. Devido ao fato que a reverberação provém das informações que o ambiente adiciona ao som, ela pode alterar o timbre da voz, porque acrescenta características do ambiente na fala, variando frequência, intensidade e duração (OPOLSKI, 2021, p. 164).

Em resumo, a voz do cinema é um elemento sonoro e deve ser tratado como tal, tanto na criação cinematográfica, quanto em análises filmicas. Ela é afetada por todo o ambiente sonoro que está inserido e, por isso, a forma como esse som é captado agencia a inteligibilidade do diálogo e a transmissão das informações narrativas. A voz também é uma parte intrínseca ao indivíduo que emite esse som, atribuindo profundas características a ele.

A voz final de um personagem específico é a combinação de fragmentos de diferentes microfones, em diferentes posições e diferentes performances, que são escolhidas pelo diretor e pelo editor de diálogos baseados em critérios técnicos e estéticos (PAULETTO, 2012, p. 134).

Na etapa de pós-produção, é necessário pensar em formas de trabalhar com esse fragmento sonoro, para construir uma voz que seja condizente com a proposta estética, com a performance vocal dos atores e com a narrativa. Trabalhar com os elementos não-semânticos da voz, sua relação com os demais sons e sua posição, diante da diegese, são de suma importância para desenvolver o desenho de som de um filme.

Existem obras em que a falta de possibilidades de manipulação do som da voz, pelas dificuldades de captação ou da impossibilidade de tratar o áudio na pós-produção, por qualquer motivo que seja, gera uma incompreensão parcial ou completa da semântica das palavras. Nesses casos, a materialidade da voz se torna mais perceptível, gerando um impacto estético no som.

Trata-se de um caso muito comum em produções com um caráter documental, principalmente em filmes que pressupõem uma urgência no momento de captar as vozes e editá-las. Vamos explicar melhor esse sucedido, através de uma cena do longa-metragem *Bloqueio*, lançado em 2018 e dirigido por Victória Álvares e Quentin Delaroche.

O referido documentário retrata os bloqueios que alguns caminhoneiros fizeram em diversas BRs pelo país no ano de 2018, contra o aumento do valor dos combustíveis. Eles paralisaram as estradas, impedindo a passagem de veículos, o que causou grandes transtornos na logística dos transportes de cargas entre as cidades e os estados. A consequência mais imediata foi a falta de fornecimento de gasolina nos postos brasileiros. Além do clima caótico, uma característica que chamou a atenção da mídia da época e dos realizadores deste filme, foi o fato de que alguns caminhoneiros pediram a intervenção dos militares para solucionar seus problemas.

O filme foi totalmente feito na urgência do acontecimento. Com uma equipe de apenas três pessoas, os realizadores foram até o bloqueio, no momento em que as paralisações estouraram, sem saber exatamente o que iriam encontrar. Com apenas uma câmera e um microfone externo acoplado a ela, eles gravaram tudo da forma que podiam, lançando o filme cerca de 4 meses depois das gravações, ou seja, houve uma grande pressa no processo de pós-produção também.

Em uma determinada cena¹⁵, observamos em quadro um casal de professores, que foram até o bloqueio para conversar com os caminhoneiros. Eles dialogam com um grupo de manifestantes pacientemente, no intuito de entender os motivos dos protestos e tentam evidenciar a incongruência em clamar por um golpe militar, visto que na época da ditadura, as manifestações eram criminalizadas. Inicialmente, a discordância de ideias é tamanha que não conseguimos ouvir todas as vozes, elas se atropelam e as pessoas falam de uma única vez.

Em seguida, o grupo se divide em dois. O professor conversa com três caminhoneiros e a professora conversa com apenas um. A câmera mostra simultaneamente as duas discussões. No fundo, ouvimos o vozerio da discussão do professor, não entendemos o que eles dizem, visto que eles estão longe do microfone da câmera. Em primeiro plano, ouvimos a

¹⁵ Timecode: 00:39:18.

professora dialogando com o caminhoneiro. Uma voz inteligível, pela proximidade com a câmera, mas, ainda assim, difícil de compreender todas as palavras, por conta do alto nível de ruídos no local.

A partir das escolhas dos realizadores em direcionar a captação do som e da imagem, dentro das condições atribuladas, percebemos os impactos estéticos e narrativos presentes. Poderiam ter escolhido o professor para ficar em primeiro plano, mas, no lugar, escolheram a professora. A câmera se esforça para ficar próximo do rosto da moça, para melhor ouvimos sua voz, embora também tente mostrar o professor no fundo. Essas e outras predileções criam efeitos estéticos no quadro e no desenho de som.

Sobre a pós-produção, o responsável pela mixagem, Nicolau Domingues, explica em entrevista o processo conturbado de tratar o áudio nessas condições:

O filme que estou editando agora, *Bloqueio* (Victória Álvares e Quentin Delaroche, 2018), foi inteiramente gravado com a câmera [ele toca uma cena do filme, que mostra uma mulher discutindo com caminhoneiros, durante a paralisação de maio de 2018]. Você vê que a relação sinal-ruído é ruim. As vozes ao fundo não vão poder ser muito reduzidas, o diálogo da mulher em quadro não vai saltar para a frente, mas você entende o que está sendo dito. O filme foi enviado à mostra competitiva de longas no Festival de Brasília, e entrou. Trata de um assunto urgente, acontecem coisas surreais na tela, não tinha como negar a importância social desse trabalho. (DOMINGUES, 2019, p. 209).

Essa maneira urgente de fazer um documentário afeta bastante sua estética. No subcapítulo 2.3, aprofundamos esta problemática. Contudo, vamos primeiro investigar como esse discurso político pode se materializar nas vozes do documentário.

2.2 A voz como discurso

A obra de Nichols, *Introdução ao documentário* (2010), não possui a pretensão de tentar definir, de forma absoluta, o que seria um documentário. Ele tenta, no entanto, discutir e complexificar as questões mais pertinentes que envolvem a linguagem documental.

Vários pesquisadores já se dedicaram à difícil tarefa de tentar definir o que seria um documentário, trabalho que gerou e ainda gera diversas interpretações. Fernão Ramos (2008), por exemplo, conclui que o documentário representa as asserções que um realizador coloca sobre o que ele considera como realidade e se utiliza de documentos diversos para construir sua visão de mundo.

Já Bernardet (2003) acredita que “Indiscutivelmente, o documentário não é reflexo da realidade, mas interpretação, seleção, discurso” (p. 278). Isso porque o real é visto por muitos como um fetiche, algo intocado. Mas na realidade, a própria filmagem altera esse real, “o

próprio filme coloca-se como um agente de transformação. O que ele filma é essa transformação (p. 75),

Retomando Nichols, um elemento muito importante, no que diz respeito à criação de uma visão de mundo está no que ele chama da “voz” do documentário, uma representação, pois “se os documentários representam questões, aspectos, características e problemas encontrados no mundo histórico, pode-se dizer que falam desse mundo tanto por meio de sons como de imagens (NICHOLS, 2010, p. 72).

Se o documentário não reproduz a realidade, ele fornece o ponto de vista do realizador. Sendo assim, “A voz do documentário é, portanto, o meio pelo qual esse ponto de vista ou essa perspectiva singular se dá a conhecer”. (NICHOLS, 2010, p. 73). Além das vozes propriamente ditas, de entrevistados e narradores, toda a linguagem do cinema, suas imagens, sons e montagem constroem um discurso que é atravessado por significados, indo muito além do verbo. A voz é, portanto, um conjunto de fatores. O uso maior ou menor das palavras vai depender do grau de explicitação do argumento. Nessa direção,

A forma mais explícita de voz é, sem dúvida, aquela transmitida pelas palavras faladas ou escritas. Elas são palavras que representam o ponto de vista do filme diretamente e às quais nos referimos, caracteristicamente, como comentário com “voz de Deus” ou “voz da autoridade”. (NICHOLS, 2010, p. 78).

Um dos princípios básicos do documentário é, portanto, dar reconhecimento ao espectador que aquilo que ele vê é, ao mesmo tempo, um retrato histórico e uma argumentação, materializada através da voz. A mistura do historicamente real e do que é construído pelo discurso é de onde parte todas as temáticas documentais, sejam elas políticas, sociais, pessoais ou poéticas. (NICHOLS, 2010).

Essa voz discursiva, portanto, é produto das diversas decisões que o realizador pode ter no momento de criar sua obra, entre elas estão: a fotografia (escolha do plano e do enquadramento); a montagem (onde e quando cortar e montar); o desenho de som (de que forma o som vai ser captado, editado e mixado); o uso ou não de imagens de arquivo; a cronologia dos eventos e o modo de representação para se basear na organização do filme (NICHOLS, 2010).

Além do mais, a voz do documentário indica a visão política do documentarista, seu ponto de vista social diante da realidade documentada. Diante do desafio de inventar sua voz, o documentarista precisa reunir “provas” daquilo que está representando. Diferentes das provas em contextos científicos, os documentários se baseiam em impressões de provas

conclusivas, mesmo que de fato não sejam, partindo da criatividade do realizador em manipular esses fragmentos da realidade.

Para elucidar essas provas, Nichols (2010) parte da retórica, pertinente à filosofia de Aristóteles e divide as chamadas “provas artísticas” em três grupos principais: o ético, que vai se basear na moral para dar credibilidade ao seu ponto de vista; o emocional, que vai buscar atingir as emoções e o humor dos espectadores, de forma que eles estejam favoráveis a seu discurso; o demonstrativo, que vai mostrar relações lógicas entre elementos da realidade, para dar sentido a seu argumento.

Percebemos como essas estratégias são de suma importância na criação de documentários políticos. O uso de imagens que comprometam o opressor, junto a representação do grupo oprimido sofrendo e lutando, por exemplo, atingem a moral e o emocional dos espectadores, sintonizando-os naquele discurso.

Para esclarecer esse engajamento sentimental dos espectadores a partir das imagens e sons de um filme político, podemos pensar no conceito desenvolvido por Paula Rabinowitz (1999), que ela chama de *Contrato sentimental*. Nessa seara, o engajamento político por parte dos espectadores se dá por meio da produção de emoções em determinados momentos da narrativa, que geram uma identificação dos espectadores com aquela causa política, assentados em uma lógica moral.

A partir do universo das emoções, os filmes de cunho político se utilizam de elementos do melodrama para agenciar memórias coletivas dos espectadores, os condicionando a adentrar naquela causa defendida pelo documentário. Uma retórica da sentimentalidade é criada. Logo,

O contrato sentimental que se firma, exatamente pela presença e pelo diálogo com o melodramático, ao contrário de afastar as obras do domínio do documentário, recolocam-nas com vigor neste universo, cumprindo a expectativa social em torno dele; pois, compelindo-nos ao engajamento, convidando-nos a nos apropriarmos dessas lembranças, garante a crença nelas como realidade social (BALTAR, 2007, p. 143).

Usaremos o exemplo do curta-metragem *Na missão com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, 2016), para demonstrar uma tentativa de se criar um contrato sentimental. O filme conta a história de um dos líderes do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB), Ricardo Freitas, conhecido como Kadu, que militava em prol de moradia para os habitantes das ocupações da região de Izidora (MG). Com uma câmera amadora, ele gravou uma de suas últimas manifestações em vida, onde um protesto do movimento, em uma BR, é brutalmente encerrado pela polícia.

Em um determinado momento, Kadu foge das bombas de gás lacrimogêneo e tiros da polícia, com uma criança no colo, já que no protesto estavam muitas delas e não houve discernimento da polícia quanto a isso. Todos sofreram a repressão da mesma maneira. Ele tenta, com a única mão livre, filmar o caos, como pessoas correndo, crianças chorando e bombas estourando, ao mesmo tempo que vira a câmera para seu rosto, no intuito de deixar sua voz mais inteligível (com a criança em quadro sempre que possível).

Em um determinado momento, com a câmera tremida e som estourado, ele fala sobre o quanto a polícia é cruel e como o governo não respeitava as pessoas que estavam exercendo seus direitos de manifestação. Aqui, as imagens são totalmente comprometedoras dos inimigos dos manifestantes. A polícia, representada como um instrumento do estado repressor, no ponto de vista da imagem, está ali apenas para oprimir os protestantes, sem qualquer escrúpulo. Quando Kadu mostra seu rosto na imagem, ele busca uma identificação emocional dos espectadores, com o objetivo de que eles entendam o quão imoral é aquele ataque e o quanto a luta de seus companheiros é justa. A criança no seu colo, chorando, temendo pela vida, intensifica essa emoção.

O discurso do filme se constrói a partir dessa relação, dos elementos imagéticos, sonoros e o que é verbalizado pelos personagens. Um corte seco no final da fala de Kadu, seguido de um breve silêncio e tela escura, finalizado com um letreiro que diz “Ricardo Freitas, o Kadu, foi assassinado em uma emboscada no mês de novembro de 2015, quatro meses após essas filmagens”, causa um choque emocional nos espectadores, os conectando ainda mais com o argumento do documentário. O contrato sentimental é estabelecido.

Quando o argumento atinge esse grau de familiaridade, em documentários cujo cineasta viveu na pele o que aconteceu, é disparado uma grande comoção no público, gerando uma credibilidade bem particular. Então,

A franqueza e intimidade da abordagem contrastam drasticamente com a aura de objetividade imparcial que marca documentários mais tradicionais. A própria subjetividade compele à credibilidade: em vez de uma aura de veracidade absoluta, temos a aceitação sincera de uma visão parcial, mas muito significativa; situada, mas apaixonada (NICHOLS, 2010, p. 82).

É justamente nesse lugar que está o poder do documentário, na sua capacidade de produzir emoções com base em documentos da realidade, organizando em imagens e sons sua visão de mundo. As imagens buscam uma comprovação, enquanto uma carga emocional é produzida simultaneamente, gerando uma conexão entre o mundo histórico e nosso envolvimento com ele (NICHOLS, 2010).

Pensando estritamente na questão sonora, é importante falarmos sobre como o surgimento da tecnologia do som contribuiu para o desenvolvimento das vozes nos documentários. O advento sonoro nesse tipo de cinema ocorreu logo após seu aparecimento no cinema de ficção. Nos anos anteriores a esse evento, já se debatia sobre as possíveis contribuições que essa técnica nova, a do som sincronizado às imagens, poderia trazer para o cinema documental. Além disso, se pensava sobre a potência da voz do narrador dentro destes filmes. A esse respeito, Nichols (2015, p.13) observa:

Exatamente no final dos anos 1920, quando o advento do som na indústria do filme de ficção incitou um vívido debate (principalmente sobre o uso sincronizado ou não sincronizado do som e entre as relações de subordinação ou contraponto aos personagens e às imagens), também o advento do som no documentário colocava uma série de alternativas. Estas variavam de poéticas narrativas a retratos evocativos, assim como de comentários produzidos em estúdio à fala das pessoas em sua vida cotidiana. As escolhas feitas em meio a essas alternativas são parte de uma história maior sobre a natureza e função do filme documentário no período do fim dos anos de 1920 ao final da década de 1930, quando um modo dominante de documentário expositivo tomou a dianteira e se tornou o equivalente ao modelo clássico de produção de Hollywood.

Assim, até os anos 1950, os documentaristas tinham dois elementos sonoros para auxiliar na criação de sua voz: a locução e as músicas de fundo. Ambos usados de forma sistemática. Nos anos 1960, temos o advento do som direto, que possibilitou a gravação do som em sincronia com a imagem e transformou de vez a linguagem do documentário. A gravação de estúdio se tornou apenas um recurso, não regra. Sons ambientes e ruídos do mundo se solidificaram nas faixas sonoras dos documentários. O som se tornaria tão importante quanto a imagem. (BERNARDET, 2003).

A voz, ou *fala* como escreve Bernardet (2003), se dividiu em dois grupos, após o surgimento do som direto, aquela gravada *in loco*, como discursos ou vozes espontâneas do público, ou vozes provocadas pelos cineastas, como em entrevistas e depoimentos. Logo, além da voz propriamente dita do diretor, temos também as vozes dos personagens que aparecem nas imagens.

Dessa maneira, se intensificou uma problemática que sempre existiu no cinema documental: a representação do *outro*. Quando o documentarista aponta sua câmera para o mundo, ele acaba por documentar os outros indivíduos que fazem parte dele. No princípio, os “outros” que eram documentados eram vistos como exóticos, como figuras diferentes daqueles que filmavam, paradigma que passou por certas transformações ao longo do tempo.

Antes do cinema dos Lumière, um público assistiu a uma rápida gravação, que mostrava uma mulher africana da etnia *wolof* fabricando um objeto típico da sua cultura, na *Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale*, em 1895, evento realizado em Paris.

O médico Félix-Louis Regnault produziu as imagens através da recém inventada câmera cronofotográfica de E. J. Marey. Um ano antes, *Sioux ghost dance* (1894), filme de Edson, revelava uma encenação em estúdio da dança típica da tribo indígena *Sioux* (FREIRE, 2007).

Essas imagens tinham um teor altamente científico para a época, de interesse principalmente antropológico. Os irmãos Lumière já haviam percebido que filmar o mundo era o que deveria ser procurado, pois chamava a atenção dos espectadores da época. Quando o cinematógrafo dos Lumières se espalhou pelo planeta, os povos considerados "exóticos" pelos europeus foram rapidamente filmados em todos os continentes (FREIRE, 2007). O vislumbre pelo que era diferente e remoto daria origem aos filmes documentais e antropológicos das décadas seguintes.

Os primeiros filmes de Flaherty, por exemplo, como *Nanook* (1922) e *Moana* (1926), tinham a proposta de representar povos de culturas e costumes diferentes, vivendo em lugares exóticos. Essa representação do "outro", ou seja, do sujeito que não está inserido na ideia ocidental de civilidade, é concebida através de seu olhar como um homem Estadunidense branco. O que se podia perceber, então, era uma relação de dominância daqueles que filma sobre aqueles filmados, relação que possuía reflexos do colonialismo (GUIMARÃES, 2019).

Foi por meio dessa forma de olhar para o "outro" que o diretor norte-americano se utilizou de encenações para construir sua narrativa documental. As cenas eram montadas para mostrar os costumes "reais" daqueles povos "primitivos", através de pessoas que, de fato, viviam na comunidade e com filmagens *In loco*. Havia uma tentativa de emocionar os espectadores, pela poética das imagens e, com ela, produzir a razão, ou seja, os documentos do mundo real (GUIMARÃES, 2019).

Por outro lado, o diretor Britânico John Grierson costumava enquadrar objetos, construindo um retrato racional e científico do mundo à sua volta. O "outro", em seu cinema, é um ser despolitizado, um meio para representar a ciência. Nesse caso, a dominação entra no campo epistemológico (GUIMARÃES, 2019). Uma forma diferente de Flaherty de retratar o "outro", contudo, numa relação complexa que foge de dualidades como emoção vs ciência.

Percebemos, por meio desses dois exemplos de cineastas do documentário clássico, que o retrato do "Outro" sempre esteve presente. O mundo real documentado é percebido através dele que, em alguns casos, não precisa ser humano. É crucial, para entender esse "outro" documentado, a percepção de que o cinema nunca está desvinculado do mundo. Então, a sua representação e interpretação por parte dos espectadores é atravessada por diversos processos sociais, culturais, históricos e econômicos. Sendo assim,

o documentário é sempre uma novidade, uma interferência no mundo, muitas vezes buscada como uma intervenção planejada em contextos pessoais, sociais, culturais ou históricos. Não é nunca simplesmente ou unicamente a “imagem do povo” que é expressa em documentários, mas sempre a imagem que os realizadores têm do povo, ou de poucos sujeitos, ou de um sujeito, ou de outros seres e objetos, por mais ativos em co-realizar o filme com outros que os cineastas possam ser. (GUIMARÃES, 2019, p. 73).

É justamente sobre as “imagens do povo” que trata o autor Jean Claude Bernardet, em seu livro *Cineasta e imagens do povo* (2003). Ele se dedica ao estudo da representação do “outro” popular no cinema brasileiro, a partir de alguns curtas-metragens documentais estrategicamente selecionados, de diretores dos anos 1960 e 1970, que abordaram questões sociais dos marginalizados brasileiros. Com análises ensaísticas desses filmes, o autor problematiza “a posição do sujeito que enuncia a representação” (RAMOS, 2003, p. 1).

A voz é bastante importante em seu pensamento. Ele nota que, até os anos 1950, de uma forma geral, os filmes possuíam uma narração fria do locutor, oriunda de uma necessidade tecnológica, visto que a gravação *in loco* era muito cara e inviável para a época, mas que representava, também, uma valorização do autor, do cineasta que dirige o filme.

A *Voz-over*, que falava daquele mundo muitas vezes de maneira explicativa e pedagógica, em paralelo com o que Nichols (2010) chama de *documentário clássico*, indicava uma “Limpeza da fala real”, uma voz limpa, sem ruídos, em um tom homogêneo, frases na norma culta da gramática, sem marcas geográficas.

Com o advento do som direto, principalmente com a chegada dos gravadores *Nagras*, que permitiam a gravação do áudio em sincronia com a imagem, os filmes brasileiros, principalmente os pertencentes ao movimento do cinema novo, conseguiram estruturar no som, algo bastante almejado, que era a representação mais fidedigna dos populares, de forma mais barata e viável do ponto de vista logístico. Um exemplo clássico é o curta-metragem *Maioria absoluta* (1964), de Leon Hirszman:

Com [o filme] *Maioria Absoluta*, Leon Hirszman realizou talvez o primeiro exemplo acabado de Cinema Verdade no Brasil. (...) O próprio cineasta o reconhece ao frisar o “som direto” neste “cinema documentário da realidade” em que busca “que os outros tivessem voz, com uma compreensão do mundo mais ampla” (LABAKI, 2006, p. 52).

A importância política do som direto também respinga no retrato da pluralidade das vozes brasileiras, com suas infinitudes de sotaques, idiomas, gírias e formas de falar que fugiam da norma culta, dominante nas vozes dos narradores. Finalmente, podíamos ouvir as vozes dos populares como elas realmente são (BERNARDET, 2003).

As entrevistas se tornaram a principal modalidade escolhida pelos documentaristas para imprimir essas vozes e discursos na trilha sonora. Com esta técnica, eles poderiam assim controlar a narrativa e os discursos, ao mesmo tempo que davam voz ao popular marginalizado. Nessa direção, afirma Bernardet (2003, p. 285):

O som direto abriu para o cinema um leque extraordinariamente rico em entrevistas e falas. Num pólo, temos falas, entrevistas ou outras modalidades, cuja finalidade é transmitir uma informação verbal, tendo o conteúdo uma importância predominante. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. No outro, encontramos uma fala cujo conteúdo se torna secundário, e o ato de fala passa a predominar. Nenhum desses pólos concretiza-se com exclusividade: trata-se de tendências, podendo uma ou outra prevalecer nesta ou naquela entrevista.

O *ato de fala* (AUSTIN, 1962) tem sua importância nessa representação do popular, pois, através da fala, consegue-se exprimir pontos de vista, mesmo que depois esses passem pelo filtro do realizador. Por meio das entrevistas, o cineasta cria os mecanismos para que a voz desse outro esteja no filme.

Apesar da diversidade de técnicas de entrevistas, o seu uso passou a se tornar extremamente repetitivo nas produções brasileiras, em detrimento de outras formas dramáticas e narrativas de se fazer documentário. Isso nos permite notar certas características importantes desses filmes. A primeira é que o protagonismo do cineasta não sumiu, ele apenas se deslocou, de um lugar, de onde ouvíamos apenas a voz do locutor, para escutarmos também a voz do “outro” documentado. A figura do documentarista ainda é o centro da produção. Ele faz as perguntas, escolhe como filmar e faz a edição das falas. A voz do outro está ali para compor seu discurso, para afirmar suas ideologias (BERNARDET, 2003).

Os entrevistados são fragmentos do discurso geral. Esses outros são a voz da experiência, representam aqueles que vivenciaram algo, mas é o documentarista que conhece o todo, o processo *sociológico* dos acontecimentos, que vai organizar aqueles fragmentos da realidade num todo que molde sua argumentação (BERNARDET, 2003). Além disso,

A predominância da entrevista como método tem outra consequência: ela implica predominância do verbal. O documentarista só obtém informações cuja sua pergunta pode motivar, informações verbalizáveis; apenas informações que o entrevistado aceita e consegue verbalizar. A quase exclusividade da entrevista estreita consideravelmente o campo de observação do documentarista: as atitudes, o andar, os gestos, a roupa, os objetos, os ambientes, os sons que são sejam verbais etc (BERNARDET, 2003, p. 287).

Contudo, podemos afirmar que houve um avanço significativo no que tange à representação do popular, mesmo que o documentarista continue direcionando seu ponto de vista sobre o mundo documentado. A fala dos “outros” possibilitou a escuta dos populares que

até então tinham pouca ou nenhuma voz nestes filmes. Ele deixa de ser apenas um exotismo e passa a participar ativamente da composição narrativa.

Captar as vozes do “outro” e escutá-las, então, possibilitou ao documentário uma atuação como instrumento de “tomada de palavra”, entendido aqui como a conquista do poder de fala de um grupo minoritário, constituindo uma linguagem singular e fundando ou refundando sua identidade cultural (CERTEAU, 1994).

Esse conceito representa uma forma de discurso poderoso dentro do cinema documental, pois retira do realizador parte do peso da responsabilidade de argumentar sobre uma realidade à qual ele não pertence e dá a oportunidade da fala para aqueles que, de fato, vivem o que está sendo documentado (GUIMARÃES, 2019). No entanto, o retrato nunca será feito apenas pelos personagens do filme.

O realizador é, portanto, um aliado na representação da vida do sujeito filmado. O filtro da visão do realizador, pode produzir um equilíbrio entre sua voz e a voz do “outro”, dependendo das intenções dos envolvidos. É um jogo de discursos onde cada um contribui da sua forma para a argumentação final (GUIMARÃES, 2019).

Em resumo, a forma com que o realizador representa o “outro” é um dos elementos definidores de sua voz, juntamente com os demais elementos cinematográficos que permeiam a filmagem de um sujeito. Com esses elementos alinhados a um discurso, dá-se vida à argumentação e, através dela, produzimos os pontos de vista sociais apresentados no filme.

2.3 A voz do documentário militante

Diante de tudo que foi exposto, o que podemos falar sobre as vozes particulares aos documentários militantes? Para tal esclarecimento, vamos retomar alguns pontos elaborados no capítulo anterior.

A voz entendida como ponto de vista ou argumento do realizador, como já vimos, é claramente fundamental para a criação do discurso político que o filme exprime. Acreditamos que isto já está bem desenvolvido no subcapítulo anterior. Contudo, precisamos nos aprofundar um pouco mais sobre as potencialidades da voz como elemento sonoro, dentro da proposta de filmes preocupados em engajar politicamente os espectadores.

Os documentários que registram as lutas de grupos militantes, como vimos, estão imbuídos de uma estética militante e da mesma forma que a imagem desses filmes é afetada pelo acontecimento político em que está inserida, ativando certas emoções nos espectadores, o som acaba por contribuir com essa perspectiva também. O realizador que procura documentar

esse evento, fazendo-o de maneira a engajar os espectadores, precisa estar atento à forma como o som afeta o público.

O que se ouve no documentário militante imprime fragmentos de uma realidade social. O som diegético do ambiente filmado, a trilha musical e os efeitos sonoros são elementos fundamentais no desenho de som para a imersão dos espectadores naquele universo político.

O som tem o importante papel de intensificar o efeito do mimetismo político proposto por Gaines (1999). A conexão emocional alçada pelos documentários políticos, por meio de imagens sensacionalistas da realidade, não existiria sem o som sincrônico, que tem o papel de transportar o choque emocional da imagem para o campo sensorial. Músicas, silêncios, efeitos sonoros específicos, dramatizam ainda mais a realidade documentada.

O *Pathos do acontecimento* descrito por Gaines (1999), momento em que o engajamento é produzido pela representação emocional de uma realidade política, também é impactado pelo som, na medida em que ele intensifica a imersão sensorial do espectador dentro do acontecimento político.

Da mesma forma, o circuito de afetos (SAFATLE, 2015), produzido pelas imagens espetaculares e performáticas, também é influenciado pelo som, que agencia sentimentos por meio desta sensorialidade. Entre os elementos sonoros possíveis, um dos mais importantes acaba por ser o som da voz, pois é por meio dela que o discurso político é transmitido diretamente.

Essa voz, como já vimos, é parte integrante do corpo de um indivíduo e lhe atribui características emocionais, sociais, biológicas e culturais. A forma como ela é captada, sincronizada à imagem, trabalhada na pós-produção e interpretada pelo público, cria uma impressão sobre quem é aquele falante.

Parte das subjetividades dos personagens fica exposta pela voz. Suas materialidades, como a respiração, as trepidações vocais, os gemidos, sons produzidos pela garganta, os sotaques, as gírias, assim como as pausas no momento de proferir as palavras, são indicadores de estado de espírito e levam à caracterização de suas subjetividades, além de prover uma certa territorialidade dos falantes. Percebemos, assim, de onde o personagem fala e se ele está calmo, nervoso, irritado ou com medo, por exemplo.

Em filmes que se busca retratar um ambiente político conturbado, o que é bastante comum nas obras ditas militantes, esses fatores se potencializam ainda mais. Na representação da mobilização social, quando é feita a partir das filmagens de pessoas lutando por alguma causa, fica evidente o quanto as vozes são afetadas pela disputa do campo político.

Em manifestações, por exemplo, as vozes são plurais, produzindo afecções diversas. Em alguns momentos, essas vozes indicam um indivíduo particular, quando alguém é entrevistado em meio aos protestos. Outras vezes, quando as vozes são proferidas em conjunto, elas representam um coletivo, todo um grupo que se manifesta. Gritos de guerra e vozes em coro, por exemplo, causam uma impressão de unidade.

Uma das características mais marcantes nesse cenário, presente em quase todos os filmes que acompanham multidões, são os *Wallas*, termo originado do rádio, que se caracteriza por um vozerio produzido por diversas vozes sendo expressas simultaneamente, de forma sobreposta, no qual o sentido semântico se esvai, se tornando um efeito sonoro. Ele então, “desempenha a função de ambientação da cena, (...) em vez de proferir uma mensagem específica” (OPOLSKI, 2021, p. 144).

Se as manifestações são compostas por diversas performances, verbais e corporais, a performance vocal também preenche esse campo. O tom grave das vozes expressa sentimentos de raiva, revolta e frustração. Elas normalmente são proferidas numa intensidade que busca superar os demais sons ao redor, ou seja, vozes gritantes. Todas essas características fazem parte do conjunto de representações políticas daquele grupo ou movimento político.

Nos filmes documentais que registram essas performances, o tom das vozes naturalmente faz parte da trilha sonora da obra. A forma como o cinegrafista lida com os sons no momento da captação é bastante importante para a criação estética do filme, assim como o tratamento sonoro na pós-produção.

A *voz-over* dos narradores, no entanto, que emerge para falar sobre as manifestações que ocorrem na tela, por não estar sendo diretamente afetada pelo acontecimento político, tem mais liberdades na sua performance vocal. A intensidade pode ser reduzida, o tom pode ficar mais homogêneo e o linguajar mais formal; ou pode tentar acompanhar as performances da diegese. Tudo depende da proposta estética do documentário.

Interessante falarmos sobre o conceito de *Face-work* (GOFFMAN, 1967), dentro das performances estruturadas nesses contextos. Baltar (2007) sintetiza o que seria o *Face-work*, explicando que se trata de um conjunto de mecanismos “empreendidos pelo sujeito para salvaguardar, perante si mesmo e perante os outros, sua auto-imagem, sua face” (P. 30). Nos momentos de interação social, os indivíduos se ancoram em performances para manter uma autoimagem, diante do contexto em que se apresenta.

Essa performance não existe apenas no contato direto entre indivíduos, mas pode também ser mediada por outras esferas, como em gravações. Esse jogo de projeções gera impactos emocionais entre os indivíduos e, quando feito por meio de mídias, as performances

são agenciadas por um sistema simbólico de informação, que inclui elementos corporais, como gestos, expressões faciais e pose, além de, claro, os elementos das vozes, como entonações e materialidades vocais (BALTAR, 2007).

Dentro da lógica documental, o personagem que é filmado busca manter sua auto-imagem diante do documentarista. Essa persona que existe diante da câmera também se materializa no espectador, que vai interpretá-lo de maneira particular e criar, em sua mente, uma ideia de personagem. Um jogo de projeções, no qual a voz e seus elementos representativos e subjetivos também impactam na construção da *face-work*. Ainda sobre essa relação com os espectadores, pode-se afirmar que

Esse segundo olhar público, aparentemente “despresentificado”, também influencia no processo de performance de si do personagem, ou melhor, no processo de manutenção/gerenciamento de sua face. Uma performance que deve manter a face para uma dupla instância: o outro imediato – personificado no diretor/equipe – e um outro mediatizado – “personificado”, ainda que implicitamente, porém muito poderosamente, na audiência (BALTAR, 2007, p. 31).

De que forma, então, a voz pode ser afetada pelo acontecimento político? A gravação em ambientes, como os de manifestações, gera implicações estéticas específicas no som desses documentários? Para entender este ponto, vamos nos ancorar no conceito chamado de *Cinema de urgência* ou *Estética da urgência*, proposto por Anita Leandro (2010, 2014).

Trata-se de um tipo particular de cinema militante, cuja proposta envolve documentar manifestações políticas, a partir de um cineasta que é também manifestante, registrando sua luta no presente de um acontecimento e com uma urgência inerente a esse evento. Ao estourar um protesto, por exemplo, o cinegrafista busca documentar esse acontecimento do ponto de vista interno, como um dos manifestantes, e, dessa forma, sofre todas as interferências do mundo externo, como conflitos com a polícia e tensões, que são naturais às manifestações.

Leandro fez suas pesquisas estudando um grupo de cineastas operários franceses, os *medvedkines*, que fizeram diversos filmes sobre as greves que ocorreram em Maio de 1968. Com financiamento de Chris Marker, que forneceu o suporte técnico e desenvolveu oficinas sobre o audiovisual, os trabalhadores puderam finalmente criar seus próprios documentários, baseados na proposta de filmar as greves, enquanto elas aconteciam.

As principais características eram o ato de fazer esses filmes com autoria coletiva, produção independente, baixo orçamento nos equipamentos e uma vontade de se manifestar a partir do cinema. Esses registros se tornaram documentos históricos, uma vez que eles “retêm o presente que passa, na esperança de projetá-lo no futuro como um passado vivo”. (LEANDRO, 2014, p. 132).

Seus estudos sobre a estética que se criou a partir da urgência do acontecimento se voltaram principalmente às questões imagéticas como, por exemplo, as "imagens tremidas", resultantes desses encontros entre o cinegrafista e o acontecimento urgente. Essa urgência também influenciou nas imagens, ao serem montadas (LEANDRO, 2010).

Sendo assim, os mesmos elementos que influem nas imagens podem ser atribuídos ao som desses filmes, permitindo, inclusive, que as vozes possam ser também pensadas como materialidade e elemento sonoro. Vamos, primeiramente, explicar como Leandro entendia a dinâmica desse encontro sobre a imagem, a partir do que ela chama de ponto de vista interno e externo.

Diferentemente de uma reportagem jornalística, na qual os acontecimentos são documentados do ponto de vista externo, no intuito de obter uma suposta imparcialidade, o cinema de urgência coloca o realizador como um agente ativo no processo fílmico, com um discurso político claro e assertivo, partindo de uma ação direta da câmera. Além disso, a montagem ocupa um lugar mais distante do conflito e tem a função de reivindicar o ponto de vista interno das imagens. Assim,

A *mise-en-scène* que num documentário autoral trabalharia nos limites da ‘observação participativa’ em relação ao conflito, desaparece, nesse filme, em benefício de uma ação direta e improvisada do cinegrafista. A montagem, por sua vez, beneficiada pela distância em relação ao perigo do momento filmado assume a responsabilidade pedagógica de analisar e mostrar, o mais didaticamente possível, a escolha desse ponto de vista interno (LEANDRO, 2014, p. 127).

Pela linha sonora, o mesmo acontece. Em vez da câmera, o microfone faz esse papel participativo. Fica a rigor do responsável ou dos responsáveis pelo som direto captar o som de maneira honesta e politicamente ativa. Já o espaço da edição e mixagem do som fica com a responsabilidade de intensificar o ponto de vista interno, através da manipulação dos sons, buscando preservar sua verdade política.

A imagem e o som acabam se afetando mutuamente. Isso ocorre porque, nesses filmes, os sons costumam ser captados pela própria câmera ou através de um microfone acoplado à filmadora e isso gera fortes impactos estéticos. Pensando nas vozes, o cinegrafista precisa, muitas vezes, se aproximar do indivíduo para melhor captar sua voz, já que não é possível controlar as intensidades dos sons ambiente, gerando um grande impacto estético na imagem, produzindo imagens tremidas, desfocadas, viradas para o solo (para aproximar o microfone na boca) e em planos fechados.

Sendo assim, podemos ampliar o conceito de “corpo-câmera” (LEPRI, 2019), para “corpo-câmera-microfone”, no sentido de que, como o microfone também está acoplado à

câmera, ele acaba gravando elementos sonoros que estão em atividade próximo ao equipamento. O vozerio, os gritos, o som das bombas estourando e, até mesmo, a própria voz e respiração do cinegrafista, entram na faixa sonora para imprimir ainda mais o senso de ponto de vista interno.

No que tange às etapas de edição e mixagem de som, pode ser interessante, dependendo da proposta, que esse caos sonoro seja mantido, ou seja, que se preserve as materialidades das vozes e os ruídos do ambiente, para criar uma perspectiva mais realista das cenas de manifestações, cenas mais “cruas”. Contudo, também é bem-vindo mesclar esses sons com músicas, efeitos sonoros diversos e usos de silêncio, para aumentar sensações de tensão e suspense.

Como pode ser notado, algumas das cenas de filmes citados nesta pesquisa, como *Bloqueio* e *Na missão com Kadú*, foram filmadas em condições similares às dos filmes que Anita Leandro pesquisou. A urgência de registrar os protestos do MST, ou a greve dos caminhoneiros, forçou os realizadores a trabalhar com os equipamentos que tinham disponíveis, da melhor forma que podiam. Uma pressão estética foi exercida sobre suas imagens e sons.

Vamos utilizar um outro exemplo para diversificar o pensamento. O longa-metragem, *Junho: O mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014), reconstrói, por meio de imagens de arquivo e de entrevistas, as manifestações ocorridas em Junho de 2013 e a repercussão que elas tiveram na mídia e na conjuntura política do Brasil na época.

Em uma de suas sequências¹⁶, as vozes presentes são afetadas pela urgência do acontecimento político de maneira impactante. Elas se unem a uma trilha musical formada por batidas repetitivas cíclicas, que são ouvidas o tempo inteiro, aumentando a sensação de angústia.

Primeiro, ouvimos o coro de manifestantes gritando “sem violência!”, com uma intensidade tão grande que o som fica estourado. No plano, vemos os rostos dos manifestantes de perfil enquanto andam, com o cinegrafista se esforçando para acompanhá-los.

Após um corte seco, vemos um plano aberto de uma rua quase deserta, com vários ônibus parados compondo a paisagem. Um grupo de policiais bem ao fundo, portando armas e escudos, se aproximam aos poucos, dando a entender que a polícia dispersou os manifestantes que estavam gritando no plano anterior.

Desde o início do plano, ouvimos gritos de uma pessoa. Ela surge, então, ao lado da câmera, segurando uma perna e mancando, enquanto grita “eu estava rendido!”. O movimento

¹⁶ Timecode: 00:17:33.

de câmera tenta mostrar, com o quadro sempre tremendo, o ferimento de bala de borracha que ele sofreu. Pouco tempo depois, alguns jornalistas entram em cena e conversam com o cinegrafista.

A voz do homem ferido é intensa, ele grita para os policiais ao longe, quase perdendo o fôlego, ouvimos um *walla* estourado no fundo. Um jornalista fala apressadamente: “a Gil tomou um tiro no olho, cara!”, e o cinegrafista responde: “quem? A Gil?”. Assim, este último leva a câmera para o chão, presumindo-se que ele abaixou a câmera para falar com o jornalista sobre o que houve com a “Gil”. Percebemos uma falta de fôlego em ambas as vozes. A voz do jornalista que fala com o cinegrafista muda de tom enquanto anda pelo espaço, pela forma que se distancia e se aproxima do microfone.

Não sabemos o restante da conversa, pois um outro corte nos leva ao plano seguinte, onde observamos um daqueles policiais, agora bem mais próximo, disparando uma bala de borracha, suscitando um som potente e ensurdecidor. A diferença no áudio é perceptível, pois ele parece bem mais intenso que os demais sons do ambiente.

Logo, percebemos que as vozes urgentes dos manifestantes entram na trilha sonora de maneira tão urgente quanto, com o cinegrafista que capta o som e a imagem, simultaneamente, se esforçando para registrar o que ele considera importante diante da aceleração contínua dos eventos. A edição de som se preocupa em criar tensões a partir destes sons, com a inserção de uma trilha tensa e se utilizando de efeitos sonoros para ligar as cenas. A mixagem controla esses ruídos, provocando um hiper-realismo sensorial, como no disparo da arma. Nós, espectadores, somos afetados por esses sons intensos, se assemelhando de forma mimética, das afetações que os personagens também sofreram no presente do acontecimento.

Esse é apenas um exemplo, dentre muitos que poderíamos citar, em filmes que acompanham protestos e manifestações. *Espero tua revolta* está repleto deles. Em conjunto, eles perpetuam o clima caótico do filme como um todo, algo bastante importante para provocar o engajamento político, através das emoções do público.

Esse conceito do cinema de urgência é bastante fluido, pelos mesmos motivos que é difícil conceituar o cinema militante como um todo. Muitos documentários que registram mobilizações políticas dentro de acontecimentos podem ter algumas características, mas raramente tem todas que Leandro comenta em seu trabalho. Podemos ter, por exemplo, filmes que documentam um evento no presente, mas também utilizem as imagens de arquivo de terceiros, como de noticiários, para compor a narrativa. *Junho* se estrutura dessa forma.

O documentário *Espero Tua Revolta* é um outro exemplo, pois se utiliza de imagens de arquivo e a diretora não é de fato uma militante secundarista. Logo, não se pode dizer que foi encabeçado pelos próprios militantes, como foi o caso dos operários do *Medvedkine*. Percebemos uma variedade de linguagens na criação do longa. Assim, resumi-las a apenas uma estética seria um erro.

Contudo, ainda é possível perceber que os elementos da urgência nas captações das imagens e sons e seus impactos estéticos continuam presentes, principalmente no que tange à captação das vozes. Os cinegrafistas, como vimos no primeiro capítulo, são formados pelos próprios estudantes, por ativistas que estão lá para defender os alunos e pela própria Eliza Capai, que está do lado dos secundaristas, sempre preocupada em representar seus pontos de vista internos. Então, não se distancia totalmente do pensamento de Leandro.

Na fase de pós-produção, o uso criativo desses sons crus captados no calor do acontecimento, principalmente as vozes, é bastante importante para afetar os espectadores, transportá-los de maneira sensorial para o evento, criar uma representação da realidade documentada, com todas as suas performances e simbolismos e, em um longo prazo, engaja-los na luta dos estudantes.

A seguir, vamos abordar mais profundamente as vozes em *Espero Tua Revolta*, principalmente os elementos materiais das vozes e suas relações com os demais elementos sonoros e imagéticos, do ponto de vista estético, narrativo e político, com base em tudo que foi abordado nesta dissertação até aqui.

CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DAS VOZES EM *ESPERO TUA REVOLTA*

Antes mesmo de *Espero tua revolta* de fato iniciar, quando ainda estamos vendo as logomarcas dos vários produtores, financiadores e exibidores do longa, ouvimos as vozes dos seus narradores. Um deles inicia a sequência em tom de brincadeira, fazendo estalos com a boca. Os estalidos lembram o *Beatbox* (técnica de reproduzir, com a voz, efeitos sonoros presentes em músicas de *Hip-hop*).

Com apenas o som das vozes, podemos identificar que se tratam de jovens, pois o timbre da voz mais agudo e limpo nos leva a esse pensamento. Eles estão em um ambiente descontraído, falando com um tom de voz que beira ao riso. “Sério gente, qual o tema? Qual o tema do filme?”, “Vai ser filme hoje?”, “Luz, câmera, ação!”, “é movimento estudantil.”, “lutas estudantis você quis dizer, né linda”, são algumas das frases citadas.

Nesse momento, eles decidem como vai funcionar a dinâmica de conversa sobre o filme que está prestes a começar. Será feito por meio de uma cronometragem onde cada um terá um tempo pré-determinado para falar. Assim, cada narrador vai contar seu lado da história recente do movimento estudantil secundarista. Não há nenhum outro som, além das vozes.

As vozes ocultas se revelam. Vemos um plano aberto, com um muro pichado, compondo a paisagem. Cada um fala seu nome, entra em quadro e faz algum movimento rápido. Na medida que vemos os personagens, desenhos de seus rostos aparecem aos poucos e, no fim, vemos o cartaz do filme.

As vozes são proferidas num tom cômico: “estrelando Marcela Jesus, Nayara Souza, Lucas Koká Penteadado, secundaristas”, seguidas de fortes risadas. Além delas, ouvimos um efeito sonoro semelhante a buzinas, frisando o corte entre as entradas dos personagens em cena. Em uma outra camada de som, ouvem-se aplausos, bem parecidos com os que costumam aparecer em auditórios de televisão. “Bem vindos a espero tua revolta!”, apresenta uma das narradoras, imitando uma voz robótica, que fecha a sequência de abertura do filme.

Para tornar nossa análise mais compreensível, vamos dividi-la em dois subcapítulos. O primeiro é mais focado nas *Vozes-over* narradoras, buscando entender quais as suas principais características e como elas influenciam a estética sonora do filme como um todo, seguindo um trajeto linear em relação aos eventos que formam a estrutura narrativa do longa.

O segundo volta-se a analisar as vozes diegéticas, investigando como cada uma se comporta diante das imagens e dos demais sons. Também vamos compreender como elas contribuem para a criação de afetos, tão importante para engajar os espectadores em sua

proposta política. As cenas serão apresentadas de maneira não-linear em relação à narrativa do longa.

3.1 Vozes narradoras

“Mas se liga, então, movimento estudantil”; é a voz de Lucas dentro do quadro totalmente escuro, fazendo a transição para a cena seguinte¹⁷. Ele então passa a explicar as diferentes opiniões das pessoas (errôneas, segundo o próprio), sobre o que seriam as mobilizações dos estudantes: “É, quem não conhece acha que é assim, um jovem no tumulto, querem invadir tudo, quebradeira, os maconheiros (...) *Prós* outros vão achar que os secundaristas são a esperança do mundo (...) Mas mano, o bagulho é muito mais louco do que isso”. A sua voz é repleta de gírias, com um sotaque que permite uma territorialidade. Percebemos, desse modo, que Lucas é um jovem periférico, assim como os demais personagens que aparecem no quadro também se manifestando.

Temos uma relação direta do conteúdo verbal da narração de Lucas com o que aparece na tela. No momento em que descreve a opinião negativa de algumas pessoas em relação ao movimento estudantil, imagens de jovens encapuzados, quebrando cadeados e pulando muros aparecem. Quando ele fala da visão mais positiva, vemos imagens de jovens sorrindo, de cara limpa e ocupando as escolas, finalizando com uma criança enrolada na bandeira da UNE.

Após uma sequência de imagens de protestos¹⁸ Lucas nos explica que, para entender aquela situação, é preciso “voltar no tempo”. Assim, a imagem vista, de um grupo de manifestantes marchando nas ruas, anda de trás para frente. Lucas imita o som de um carro freando com a boca para representar a fita “rebobinando”.

Nas manifestações de 2013¹⁹, mais expressões na voz de Lucas que o aproximam dos grupos que se manifestam: “Eu e minha galera, todo mundo novinho, *menó*, a gente tava meio que de saco cheio, *saiu pra* protestar contra o aumento das passagens dos ônibus”. Em seguida, Lucas, com uma voz empolgada, explica didaticamente sobre como se desenrolaram os protestos de Junho de 2013 e sobre a relação entre o aumento das passagens dos ônibus e a falta de acesso da população carente à mobilidade urbana e à cultura.

Vemos, então, uma série de imagens dos protestos, que incluem manifestantes nas ruas, portando cartazes contra o aumento das passagens, vidraças quebradas e pessoas ao

¹⁷ Timecode: 00:01:40.

¹⁸ Timecode: 00:02:40.

¹⁹ Timecode: 00:02:51.

redor do teatro municipal de São Paulo. Em um certo momento dessa mesma sequência, o caos toma conta da imagem. Vemos bombas estourando e conflitos entre manifestantes e policiais.

A todo o momento, o som da voz se mistura à cacofonia daquele ambiente, acompanhado de um ritmo acelerado da montagem. Entre esses sons ruidosos, estão bombas, freio de carros, som de vidraças sendo quebradas, passos correndo no asfalto, patas de cavalos trotando e grades chacoalhando.

Ouvimos também as vozes de jornalistas e políticos, que falam algo rapidamente e saem de cena. Embora tenha um claro objetivo informativo, essas inserções criam um interessante contraponto em relação à voz do narrador, pelo tom formal, desterritorializado e limpo dessas vozes.

Esse contraponto é perceptível, quando Dilma está discursando na televisão, numa voz formal e com um filtro televisivo no som, sobre as promessas estabelecidas para encerrar os protestos. Lucas começa a fazer interrupções com sua voz: “Aham” e “sei” são algumas expressões ouvidas. Lucas se conecta ao espectador pela forma em que quebra com a parcialidade esperada de uma situação formal.

O som do alarme toca e uma nova voz narradora entra em cena²⁰, a de Nayara. Ela começa afirmando que no contexto político que o filme está inserido, em que as lideranças femininas estão em destaque na política brasileira, é preciso que uma mulher conte a história e não, um homem. Ela sobe o tom neste momento e é possível percebermos sua indignação, quando sua voz falha levemente. Sendo assim, Nayara agora representa as mulheres, por meio de sua voz feminina e combativa.

Vemos Nayara numa manifestação na assembleia legislativa de São Paulo, numa sequência²¹ que deixa bem enfatizado esse viés combativo da narradora. Por meio da narração, ela começa a nos contar sobre sua origem na pacata cidade de Mirassol, no interior do estado de São Paulo, um município “conservador e neoliberal”, e que agora ela é presidenta da União Estadual dos Estudantes de São Paulo (UEE-SP). Essa frase tem uma transição da voz-over para a diegese, onde entendemos que se trata da voz captada em uma entrevista naquele mesmo dia.

Logo em seguida, a voz da Nayara retorna, mas, dessa vez, pela falta de reverberação do local, percebemos que estamos de volta ao universo das narrações dos protagonistas no

²⁰ Timecode: 00:06:40.

²¹ Timecode: 00:08:10.

início do filme. Ela, então²², pede para Lucas “colocar a foto do congresso”. Assim, vemos não uma foto, mas um vídeo do congresso da União Nacional dos Estudantes, em 2017, em um estádio lotado de pessoas e cartazes.

Vemos uma sequência de imagens desse evento, com milhares de estudantes gritando e falando em microfones, tanto dentro do estádio, quanto fora. Vemos os diferentes grupos políticos da UNE, e a voz narradora explica cada um deles. Vozerios, batuques e gritos compõem a paisagem sonora. No fim, jovens gritam: “Juventude é revolução!”.

“Mas movimento estudantil, também é muita curtidão”. Após essa frase, entramos na sequência²³ em que jovens dançam, bebem e se beijam, demonstrando afetos entre si, representando a juventude em sua forma mais pura. “Por que revolução é assim mesmo, por que ocupar a rua é político e trazer a revolução para os nossos corpos, também é revolucionário”, conclui Nayara.

Tais comentários são parte do conjunto de estratégias para tentar criar um retrato positivo e afetuoso da juventude secundarista, uma forma de produzir laços empáticos entre os espectadores e esses personagens. Um movimento importante, visto que será necessário criar uma carga dramática nos momentos de tensão que ainda estão por vir, para que possa existir um engajamento político por meio da empatia.

. “E como todos os filmes, quem vai contar essa história é uma pessoa branca?”. Após essa frase, a nova narradora entra em cena²⁴. Marcela, assim como os outros, também se apresenta como representante de um grupo, dessa vez das mulheres negras. Vemos imagens suas e de outros jovens nos protestos. O seu discurso gira em torno da sua percepção de como a desigualdade social é a semente da revolta popular.

Ela conclui que, ao invés de refletir sobre os protestos em si, é melhor começar sua fala a partir da origem da revolta, que são as injustiças da vida cotidiana. Ouvimos relatos sobre sua vida em São Paulo e a pobreza de sua família. Relatos emocionalmente fortes. Sua voz nos coloca no mundo “real”, ou mais especificamente, no “seu” mundo real.

As imagens serpenteiam seu cotidiano no centro de São Paulo, como os comércios e os metrô. Sons ambientes se unem a elas, como ruídos de carros, passos, som do metrô chegando na estação. A melancolia da sua voz vai se intensificando até o clímax, com a frase: “Olha que absurdo, eu ter que pensar, se eu vou comer, ou se eu vou morar, não posso ter os dois?”.

²² Timecode: 00:08:44.

²³ Timecode: 00:10:44.

²⁴ Timecode: 00:12:32.

De volta aos protestos, vemos uma sequência²⁵ bastante tensa em que uma idosa é agredida por um policial, desmaiando e necessitando de socorro médico, cena que já citamos no primeiro capítulo deste trabalho. Ela, assim como todos ao redor, ficam muito abalados com a situação. Em um certo momento²⁶, sua voz-over começa a falar sobre como esses eventos, “com essas mesmas pessoas, essas mesmas fardas” se repetem de forma cíclica em sua vida: “não estou acreditando que isso tá acontecendo de novo”. Nesse momento de temor, sua voz fica mais distorcida, com um eco no final de cada frase, enquanto todos os sons ao redor estão silenciados, intensificando o sentimento de angústia.

Marcela sai de cena, não consegue continuar e a voz de Lucas retoma a palavra, fazendo o tempo “voltar” mais uma vez, agora para 2015, início da crise que levaria às ocupações nas escolas. Na sequência²⁷ seguinte, Lucas explica, de maneira informal e didática, que o início da tribulação se deu com o plano do governador de distribuir os alunos entre as escolas. Seu discurso tem o auxílio de trechos de reportagens que tratavam do assunto, junto a imagens de um dos primeiros protestos dos secundaristas contra a redistribuição.

Interessante notar o tom de brincadeira em sua voz quando ele encontra Marcela nas imagens daquele ano. Inserções de comentários com intuitos humorísticos, seguidos, por vezes, do som de risadas, se repetem no filme e contribuem para o clima descontraído das narrações, em certos momentos.

Os estudantes²⁸, agora na Avenida Paulista, se deparam com um palanque da União Nacional dos Estudantes Secundaristas (UMES), que também protestava contra a redistribuição. Os alunos, no entanto, foram contra a sigla e afirmaram que não tinham representações políticas.

A explicação de Nayara sobre o porquê de alguns dos estudantes não aderirem à luta organizada é um exemplo de um certo didatismo da narrativa, direcionada principalmente para aqueles que não compreendem as nuances políticas da situação, como os mais jovens. Ela então demonstra que, nas manifestações de 2013, o sentimento de que as pessoas não eram representadas por partidos e organizações políticas cresceu muito.

As imagens ilustrativas de 2013, que aparecem junto à narração, auxiliam na explicação. A conclusão é: sem uma centralização política, as pessoas se dividem, deixando o espaço aberto para grupos antidemocráticos entrarem nos protestos. Nayara lembra que foi no

²⁵ Timecode: 00:17:12.

²⁶ Timecode: 00:19:08.

²⁷ Timecode: 00:19:54.

²⁸ Timecode: 00:22:44.

tempo da ditadura militar, que a pluralidade de partidos e a livre organização política foi extinta.

Voltamos às imagens da passeata dos estudantes na Avenida Paulista e a narradora continua a explicar que a falta de uma educação formal nas escolas, sobre revoltas e organizações coletivas, teve como consequência uma aversão a esse tipo de adesão por parte dos estudantes, enfraquecendo o movimento.

No meio da explicação²⁹, bem no momento em que seu discurso está direcionado a comentar sobre a forma negativa como a sociedade encara as organizações e luta pelos direitos, a polícia começa a prender brutalmente os estudantes: “Caralho *truta*, olha isso! A gente não sabia o que *tava* acontecendo, era nosso primeiro ato!”, interrompe Marcela gritando. Nas imagens, estudantes são jogados no chão e empurrados pela polícia.

Em seguida, enquanto uma série de imagens de violência policial compõem o quadro, a narração de Lucas entra em cena, com um discurso vigoroso sobre a polícia e seu descaso com os estudantes. Ele lembra que os policiais fazem parte da classe trabalhadora e que seus filhos também estudam na mesma escola pública daqueles que protestam.

Bombas estouram³⁰, sons das vozes e do ambiente são reduzidos e a voz de Lucas narrando fica em evidência. Com um peso de revolta, falando pausadamente, mas firme, ele comenta que cada bomba de gás que é lançada contra os estudantes poderia pagar 500 merendas escolares. Existe um claro interesse que sua voz contribua com as afecções produzidas pelas imagens da repressão.

Protestos começaram a ficar mais intensos, mas foram inicialmente ignorados pelo governo. Os estudantes, então, decidem radicalizar. Assistimos a algumas cenas³¹ do filme *A revolta dos pinguins* (Carlos Pronzato, 2007), que retrata as ocupações dos estudantes secundaristas Chilenos de 2007. Assim como a imagem tem suas dimensões reduzidas, se assemelhando a uma projeção televisiva dos anos 2000, o som também está com as devidas adaptações. Lucas nos fala que este filme foi uma inspiração para a guinada na forma de protestar, embora não fosse a única. Ninguém sabe qual foi, de fato, o gatilho para as ocupações.

Lucas continua explicando a escalada das ocupações. De escola em escola, as ocupações vão crescendo. Em paralelo às vozes diegéticas que vão aparecendo, os narradores

²⁹ Timecode: 00:26:17.

³⁰ Timecode: 00:27:12.

³¹ Timecode: 00:28:50.

continuam fazendo comentários diversos, seja para esclarecer algo nas imagens, para ajudar na contextualização ou apenas para contar alguma piada.

Em um momento específico³², Marcela, com uma voz melancólica, relata como sua escola foi ocupada, explicando a influência de uma professora de história, que ensinava sobre a ditadura militar, na mesma época em que o governo comunicou aos estudantes que eles seriam distribuídos para outras escolas, sem nenhum tipo de consulta prévia, de forma “antidemocrática”. Os alunos de sua escola refletiram e debateram sobre o impacto dessa reorganização, principalmente nas vidas de suas famílias e decidiram ocupar.

Seguimos com mais imagens das escolas sendo ocupadas e as narrações continuam com a mesma característica informativa. A visão positiva das ocupações é bem evidente, uma vez que há uma explicação sobre a forma como as escolas foram ocupadas, enfatizando o caráter democrático e pacífico da organização interna. Essa maneira de descrever as ocupações se repete em outros momentos do filme.

Essa proposta nos lembra o conflito de narrativas escrito por Lima (2017), em que havia a necessidade de construir uma narrativa positiva das ocupações, principalmente por imagens feitas pelos próprios estudantes, diante das tentativas de deslegitimação do movimento.

No meio do relato informativo, Lucas abre um “parêntese”. Começa, então, uma sequência³³ em que o narrador discursa sobre a relação entre o aumento dos presídios no Brasil e a diminuição de estudantes nas escolas: “segundo o governo, um dos motivos para a reorganização estudantil era a diminuição do número de alunos matriculados na rede pública. Eles falam de 2 milhões de alunos a menos entre 98 e 2015, mas eles não contaram que, no meio dessa época toda, cresceu o número de presos de São Paulo (...) 4 vezes mais presos!”. Vemos, então, uma relação poética entre imagens das escolas ocupadas e o sistema prisional brasileiro. A escola trancada, com suas grades, é apropriada para criar uma atmosfera de aprisionamento.

O som contribui com esse simbolismo, ao ouvirmos ruídos de celas se abrindo, batidas de cassetetes, sons de sirenes agudas e vozes distorcidas que simulam um som proveniente de um rádio da polícia. A voz de Lucas é empostada e firme. Os efeitos sonoros vão aumentando gradativamente, assim como a intensidade da voz do narrador, na medida em que o discurso político vai ficando mais intenso e sombrio, terminando num momento de silenciamento de quase todos os sons, com exceção da voz. “Chega”, finaliza Lucas quando a imagem escurece.

³² Timecode: 00:32:27.

³³ Timecode: 00:36:03.

Seguimos para mais uma sequência³⁴ explicativa: dessa vez, os narradores conversam sobre a teoria das vendas dos terrenos onde estão as escolas para imobiliárias, num processo de renovação de áreas mais pobres, como na região onde na época ficavam as cracolândias. Ouvimos as vozes em um tom didático, explicando para os espectadores o contexto político das ocupações, sempre envoltas de diversos outros problemas sociais, nesse caso, o da especulação imobiliária. Sons urbanos acompanham essa cena.

Em uma outra cena³⁵, Marcela fala da importância social das ocupações para sua vida e dos demais estudantes, seguida de imagens ilustrativas, nas quais é possível ver os alunos organizando a escola durante a ocupação. No seu relato, ela comenta que, ali, eles se conheceram melhor e discutiram questões de gênero, raça e sexualidade, assuntos que não eram debatidos nas salas de aulas. Essas questões acabaram influenciando na organização interna da ocupação. Os meninos, por exemplo, passaram a trabalhar na cozinha e na limpeza, espaço em que, no dia a dia, as trabalhadoras eram normalmente mulheres. Temos também relato de Marcela sobre racismo e seu processo de aceitação do cabelo e outros traços do seu corpo negro, para o qual, segundo ela, as discussões dentro das ocupações contribuíram bastante.

Em seguida, os alunos são convidados a participar de uma audiência com membros do governo, para tratar das ocupações. Em um certo momento³⁶, a voz de Lucas ridiculariza a voz do secretário da educação, imitando-a num tom cômico, na tentativa de resumir a “solução” encontrada pelo governo: “fiquem tranquilos, a solução é vocês desocuparem as escolas e que tudo será resolvido”. Em uma outra camada sonora, ouvimos a voz do secretário de forma acelerada, sem que possamos compreender o que é falado, produzindo um efeito sonoro também cômico.

De volta às escolas ocupadas³⁷, vemos um grupo de alunos sendo filmados à noite. Eles estão “brincando” de fazer entrevistas. A voz dos narradores interage com os personagens em cena, fazendo comentários, rindo das piadas contadas e falando para os espectadores quem é quem.

Quando a mídia para de dar atenção frequente às ocupações e as negociações não avançam, eles decidem colocar em prática outras táticas de luta, saindo das escolas e indo para as ruas, fazendo manifestações e trancando grandes avenidas. Várias sequências ilustram

³⁴ Timecode: 00:44:18.

³⁵ Timecode: 00:46:55.

³⁶ Timecode: 00:42:39.

³⁷ Timecode: 00:45:22.

esses protestos, com ênfase na brutalidade policial. Nesse ponto do filme, as vozes dos narradores ficam um pouco de lado, mas não desaparecem.

Em um desses protestos, uma mulher fica com raiva dos estudantes por estarem obstruindo a avenida e a impedindo de chegar ao trabalho. Ela sai do carro e discute com os alunos. Nayara, então, inicia uma “aula de história”³⁸, como ela mesma afirma, respondendo a essa mulher. Ela começa a falar, de maneira didática, sobre a história das estratégias de mobilização e protestos que as mulheres inglesas organizaram para conquistar o sufrágio universal. Em seguida, conecta esses protestos à luta pelo voto e independência feminina no Brasil, ressaltando a importância da radicalização política para a conquista dos direitos. Imagens dos protestos ilustram a fala.

Um outro momento em que as vozes dos narradores intensificam o impacto emocional das imagens é a sequência³⁹ em que vemos a polícia agredir brutalmente os estudantes, após retirá-los da avenida onde protestavam. Essa cena por si só já é bastante violenta e a voz do narrador Lucas, falando num tom baixo, melancólico, quase sussurrando, intensifica ainda mais o choque emocional, aproximando os espectadores da causa secundarista. “Mais 500 merendas explodindo”, ele fala quando uma bomba estoura. “Faz uma reflexão se é necessário essa truculência (...) se é proporcional o uso da força”, incitando o espectador.

Um pouco mais a frente⁴⁰, Lucas volta a comentar sobre as manifestações, dessa vez, com um tom mais positivo em relação à cena citada anteriormente. Enquanto assistimos à repressão policial, o narrador fala sobre a drástica mudança na opinião pública, depois que as imagens da truculência policial foram veiculadas na grande mídia e como isso afetou a pressão da sociedade, para que o governo tomasse uma atitude em relação ao problema dos estudantes. Como resultado final, o governo volta atrás no plano de redistribuição dos alunos e os estudantes saem vitoriosos.

No entanto, como os narradores explicam, aquele não foi o fim do filme. Logo em seguida, aconteceu o escândalo das merendas, que levou a ocupação da ALESP, a mesma vista no início do filme. O que se segue é uma sequência⁴¹ de eventos políticos, como o impeachment de Dilma Rousseff e a PEC implementada pelo presidente interino, introduzidos com uma montagem rápida. São acontecimentos citados pelos narradores como cruciais para entender a conjuntura política daquele presente. Percebemos a mesma estrutura de partes

³⁸ Timecode: 00:55:05.

³⁹ Timecode: 01:00:01.

⁴⁰ Timecode: 01:03:12.

⁴¹ Timecode: 01:05:57.

anteriores do filme, imagens descritivas unidas a discursos explicativos. Por fim, as escolas voltam a ser ocupadas.

No meio do turbilhão de imagens e narrações, vemos a cena⁴² em que a tropa de choque entra na assembleia para desocupar o prédio da ALESP. Nas imagens tremidas e escuras, a tropa abre o portão do lugar, pronta para invadir. Marcela fica bastante tensa e pede para não mostrar aquelas imagens.

Depois de uma breve explicação da Nayara sobre como a saída do seu grupo do prédio foi mais tranquila, por fazer parte de uma entidade estudantil, retomamos a fala da Marcela⁴³. Nesse momento, sua *voz-over* é intercala com sua voz captada em entrevista. Em comum, temos o tom emotivo, melancólico, onde cada frase sai de sua boca com dificuldade. Em um certo momento, ela chora e suspira, com sua voz totalmente afetada por essa emoção.

Nas imagens, vemos a brutalidade com que a polícia retira os estudantes do prédio. Marcela fala sobre o quanto esse evento foi traumático em sua vida, passando a ter medo de sirenes e qualquer símbolo que a lembre da PM: “Esse foi o começo de tudo, em questão de ataque de ansiedade”, conclui a narradora. A tensão nas palavras é intensificada pelo som de sirenes, que tocam o tempo inteiro durante o relato. Sua voz está um pouco ofegante.

Voltamos à cena de 2017⁴⁴, com a moradora de rua que estava no chão no início do filme. A voz da Marcela está embargada, distorcida e melancólica. Sons ao redor estão abafados, inclusive outras vozes. Quando a ambulância finalmente chega, os sons voltam a se normalizar, várias vozes ocupam o espaço sonoro.

Pouco tempo depois, Marcela relata⁴⁵ um enquadro da polícia que aconteceu no retorno para casa, após o protesto, o pior enquadro de sua vida, segundo a própria. Sua voz, nesse momento, fica mais aguda, embargada e pausada. Escutamos os seus suspiros em alguns momentos. Com o fim da fala e um corte na imagem, a voz se torna um choro propriamente dito, com todas as suas características sonoras.

Na mesma cena, a voz de Lucas entra para compor a imagem poética da janela de um prédio em preto e branco. A câmera se movimenta sobre os arranha-céus de São Paulo, ameaçando se jogar no precipício. O narrador fala sobre o *Banzo*, depressão que atingiu os escravizados nos séculos passados, mas que perdura no povo negro brasileiro até hoje. Sua voz está distorcida, se assemelhando a algo fantasmagórico.

⁴² Timecode: 01:09:54.

⁴³ Timecode: 01:11:24.

⁴⁴ Timecode: 01:12:08.

⁴⁵ Timecode: 01:15:15.

Perto do final da obra⁴⁶, todos os narradores relatam suas dúvidas sobre o futuro do movimento estudantil: “cara, como vai ser esse futuro? (Nayara). Será que vocês vão ter ataques de ansiedade assim como eu tive? (Marcela). Será que você vai poder ser o que você quiser? (Lucas)”. Eles falam baixinho, junto a imagens de pessoas felizes em manifestações, demonstrando afetos entre si.

Esse momento quase leva a um desfecho esperançoso sobre o futuro, com uma mensagem positiva de que tudo valeu a pena. “Quase”, porque, em seguida (embora já houvesse indicativos desse resultado antes), temos a inserção de um trecho do Jornal Nacional, onde o apresentador dá a notícia que Jair Bolsonaro foi eleito presidente do país, seguido por uma imagem, onde o próprio afirma que vai “botar um ponto final em todos os ativismos do Brasil”, uma voz ríspida, que se contrapõe ao tom das vozes dos narradores.

A mensagem sai do campo da esperança e se transforma em um chamado à luta. Uma batalha interminável e necessária. Os jovens, então, principalmente os periféricos, precisam continuar se organizando, se manifestando. Essa é a proposta final do documentário: promover um engajamento entre o público e a causa secundarista.

Diante de todos esses exemplos, podemos formular três conclusões sobre as *vozes-over* do longa:

- 1) Elas têm uma função primordialmente informativa e didática.
- 2) Elas aproximam os personagens narradores dos secundaristas documentados. A informalidade das vozes, o tom e os aspectos regionais deixam claro que se tratam de jovens falando para jovens. Assim, cada narrador acaba por representar algum grupo específico.
- 3) Em momentos específicos, a narração ajuda a intensificar o impacto emocional e poético das cenas. Tanto pelo discurso proferido, quanto pelos arranjos vocais.

3.2 Vozes urgentes

Além da voz dos narradores, outro tipo de voz que também tem sua importância é a voz diegética, gravada no meio do acontecimento político, pelos motivos que já foram elencados anteriormente nesta dissertação. Por termos uma miríade de sequências em que esse tipo de voz se materializa no longa, vamos nos ocupar agora em analisar cenas representativas, pensando na sua contribuição para o impacto estético da obra.

Dentro deste escopo, um dos elementos sonoros que chama a atenção são os *wallas*, um vozerio oriundo de diversas vozes emitidas simultaneamente, criando um efeito sonoro,

⁴⁶ Timecode: 01:22:16.

pela ausência do significante verbal. Em *Espero tua revolta*, podemos ouvir esse som em quase todos os momentos de manifestações, assim como dentro das ocupações. Na maioria dos contextos, esse efeito sonoro indica que um aglomerado de pessoas está ocupando um determinado espaço, fazendo parte do som ambiente.

Contudo, quando ouvimos esse som em filmagens de manifestações, protestos e outros contextos de luta social, acontece um entrelaçamento dele com outras performances existentes, tanto sonoras (gritos de guerra, canções e tambores rítmicos), quanto visuais (cartazes, gestos e cores). O *walla* intensifica as demais performances, ao construir um imaginário de luta com aquele som. Uma multidão está ali protestando, indo além dos limites visualizados no quadro.

O grito é um outro pilar no desenvolvimento da estética sonora do filme. Pessoas gritam o tempo todo. Existe uma necessidade, assim como em toda manifestação, de que a sociedade ouça as reivindicações daquele movimento social. Para tal, eles projetam suas vozes o mais intensamente possível. Isto é necessário, pois a quantidade de ruídos no entorno é muito grande.

Os gritos de guerra são uma forma performática de utilizar o poder desse som para transmitir o discurso em grandes distâncias, principalmente na forma de versos falados em conjunto, às vezes em rimas. “Quando o povo se unir! O Geraldo vai cair!”, “O passe livre fica! A cidade é nossa! Ocupar e resistir!”, são alguns exemplos.

Em uma cena⁴⁷, após um grande protesto ser brutalmente encerrado pela polícia, uma aluna é presa e levada até uma viatura. A necessidade de manter uma performance de luta é tão grande que, mesmo nessa situação, possivelmente por perceber que está sendo filmada, ela continua performando com a voz, cantarolando os versos: “que vergonha, que vergonha deve ser, oprimir o estudante, *pra* ter o que comer”, grita a aluna quase perdendo o fôlego.

Essa intensidade, posta pela voz dos manifestantes, também é utilizada para romper barreiras, fazendo o discurso chegar a determinados pontos pouco acessíveis. Os muros das escolas, por exemplo, são obstáculos simbólicos. Como Marcela comenta: “este é um castelo que a gente não pode abrir”, referindo-se às escolas ocupadas. Quem não era secundarista, não podia ir facilmente ao interior das ocupações e se informar sobre o que ocorria lá dentro.

Os vídeos, produzidos no interior das escolas ocupadas e, posteriormente, veiculados na internet, tinham a função de mostrar a realidade das ocupações. Contudo, eles precisavam de um canal de comunicação mais imediato com os pais e alunos, que normalmente ficavam

⁴⁷ Timecode: 01:03:51.

na porta das escolas, tentando entender o que estava acontecendo, assim como com a imprensa, que cobria o acontecimento, principalmente nos primeiros dias.

Sendo assim, os alunos se utilizavam mais uma vez do grito para projetar a voz além dos muros, atingindo o ouvido das pessoas ao redor e os microfones dos cinegrafistas que cobriam o acontecimento. Em uma determinada cena, temos, em um quadro aberto, um grupo de estudantes pendurados em uma grade que faz parte do muro da escola. Observamos, também, vários jornalistas na frente dele e uma barreira de policiais no meio. Os estudantes tentam falar com os jornalistas. Então, suas vozes são projetadas aos gritos, fazendo o discurso chegar até a imprensa, na medida em que os repórteres levantam seus microfones, externos ou dos aparelhos fotográficos e celulares, para conseguir captar esse som.

Figura 1 - Alunos em frente a grade cercada por policiais.



Fotograma do filme *Espero tua revolta*⁴⁸

Inclusive, é por conta dessas dificuldades em captar a voz em lugares ruidosos, cheio de obstáculos físicos, que fica perceptível a quantidade de microfones entrando em quadro. Quando não são microfones externos, vemos as próprias câmeras sendo levantadas ou deslocadas para melhorar a captação.

Por exemplo, temos uma cena em que um grupo de alunas são entrevistadas pelo cinegrafista. Ele pede para uma das alunas (não ouvimos o pedido, mas isso fica subentendido) segurar um gravador digital e posicionar próximo à boca dos falantes, gravando

⁴⁸ Timecode: 00:40:31.

o áudio diretamente na cápsula do *mic*. No quadro, vemos as três alunas protestando em uma praça, um rapaz segurando um cartaz logo atrás delas e vemos também outros manifestantes ao fundo. A câmera treme algumas vezes.

Assim, enquanto o gravador passa de boca em boca, ouvimos ruídos do ambiente levemente abafados e algumas interrupções da *voz-over* do narrador. Elas levantam as vozes, mas não muito, não há necessidade pela aproximação do gravador de suas bocas. O que interessa aqui é a necessidade do gravador entrar em quadro, quase encostando nos rostos dos entrevistados, para ser possível ouvir as vozes com clareza.

Figura 2 - Alunas entrevistadas, gravador em quadro.



Fotograma do filme *Espero tua revolta*⁴⁹

Quando não são as vozes provenientes das captações *in loco*, temos as vozes que saem de aparelhos amplificadores de som. O microfone do cinegrafista, então, grava o som da voz por esse filtro. Essas vozes são microfônicas, no sentido em que as ouvimos por um som proveniente desses amplificadores.

Quando essas vozes microfônicas surgem, elas transmitem uma posição de poder. O microfone possui este valor simbólico, pois é por meio dele que um único indivíduo pode ser escutado por todos. Um efeito semelhante ocorre quando temos vozes que são transmitidas por meio de megafones.

⁴⁹ Timecode: 00:20:41.

Quando os alunos são convidados para participar de uma assembleia com membros do governo⁵⁰, no intuito de solucionar o impasse das ocupações, os microfones estão virados apenas para a boca dos políticos e não para os estudantes, como é possível ver no plano aberto. Como resposta da falta de oportunidade de fala, os estudantes gritam, ecoando no espaço a rima: "Governador, fale a verdade! Educação nunca foi prioridade!". O secretário na mesa até tenta calar os alunos, com um tom de ordem, falando pausadamente, como um adulto dando uma bronca em uma criança: "Quando um fala, o outro, escuta!", mas é inútil, os estudantes continuam gritando.

Em contrapartida, temos cenas⁵¹ em que esses estudantes se revezam no microfone, permitindo que uma única voz possa transmitir seu discurso. As falas giram em torno da importância das ocupações, em uma assembleia improvisada, cheia de estudantes. Com o microfone em mãos, eles sentem que ali possuem o poder da fala.

Aqui estamos falando de um poder individual, agenciado por aquele que fala ao microfone. Contudo, pensando em um viés coletivo, o conjunto de vozes em um determinado espaço e em um certo contexto também representam o poder de um grupo. Nas ocupações retratadas no filme, as vozes que são ouvidas pelos corredores, *wallas* ou não, ocupam aquele espaço da mesma forma que os corpos dos estudantes, contribuindo para a criação do sentimento de pertencimento.

Como é apresentado nos relatos, até então, os estudantes não sentiam de fato que a escola os pertencia, eles não eram agentes transformadores da instituição. Ao ocupá-las, os alunos transformam aquele espaço em um lugar de pertencimento. Eles não ocupam apenas estando lá, eles também criaram uma autogestão funcional e democrática da escola.

Nas cenas que se passam dentro das ocupações, ouvimos ecos das vozes dos secundaristas, ligando o espaço físico que ressoa o som aos falantes. Por exemplo, em uma determinada sequência⁵², vemos um grupo de meninas definindo como irão organizar o almoço para os alunos, dentro da cozinha. Enquanto falam, suas vozes ecoam no espaço, da mesma forma que o vozerio do lado de fora também tem um eco.

Sendo assim, a voz como um elemento que representa um indivíduo, que liga a ideia a um corpo, neste contexto acaba por representar também o conjunto dos corpos estudantis ocupando o espaço, o trabalho interno e a nova vida do lugar. Essas vozes não entram em choque com as de adultos pondo ordem, como é visto na cena citada anteriormente, da

⁵⁰ Timecode: 00:41:45.

⁵¹ Timecode: 00:35:02.

⁵² Timecode: 00:38:03.

reunião com os representantes do governo. Nas ocupações, temos apenas as vozes dos estudantes, ressoando sobre o lugar que agora lhes pertence.

Quando falamos sobre a relação entre voz e corpo, inevitavelmente voltamos ao assunto das performances vocais. Como já foi dito, o timbre da voz dos personagens que falam durante o filme revela traços de suas personalidades e expressa emoções. As pessoas, contrárias às manifestações, falam com bastante rispidez e raiva, levantam o tom, gritam e, às vezes, até perdem o fôlego na voz⁵³; ou então, elas falam com um tom de ironia⁵⁴.

Os policiais, em alguns momentos, falam de forma amigável, sem grandes variações no tom da voz e são simpáticos. Inclusive, uma simpatia que beira a um tom de deboche. Mas, quando partem para o ataque, as vozes se tornam uma expressão de agressividade. Um exemplo acontece na cena⁵⁵ em que vários policiais correm em direção a alguns manifestantes, enquanto a câmera tenta acompanhá-los em um plano lateral, sempre tremendo. Esses policiais, então, emitem um urro, um som gutural, semelhante a de soldados em um campo de batalha, indo ao encontro do inimigo, com uma perceptível ira na produção desse som vocal.

No caso dos secundaristas, temos uma ampla diversificação nas vozes. Algo esperado, visto que eles são os personagens com o maior tempo de tela. Além de expressões regionais, gírias e sotaques, eles externam emoções diversas: alegrias expressas através de risos; tensão e medo, por meio de vozes ofegantes; tristeza, por intermédio de vozes embargadas, entre outras.

Em uma sequência exemplar⁵⁶, Marcela anda em meio a um protesto, sendo acompanhada pela câmera. Ela conversa com uma amiga e ambas estão bastante tensas com a situação. Falam sobre a possibilidade de irem ao *front*, mas temem pela ação da polícia. Identificamos a tensão na voz pelas pausas, pela respiração ofegante e nas trepidações que acompanham as palavras emitidas. Um alto ruído de tambores começa, fazendo Marcela pensar ser uma bomba. Ela emite um riso, mas, logo em seguida, vem o silêncio de sua voz, criando uma quebra na expectativa de que algo positivo deveria vir após o riso, o que deixa a cena ainda mais tensa. Vemos aqui como a performance vocal é utilizada no desenho sonoro, para projetar uma emoção na cena como um todo.

É possível analisar as emoções dos personagens, com base no tom da voz em qualquer cena, mas aqui é perceptível como a tonalidade da voz é aproveitada para criar uma tensão na

⁵³ Timecode: 00:54:06.

⁵⁴ Timecode: 00:30:30.

⁵⁵ Timecode: 01:03:24.

⁵⁶ Timecode: 01:14:05.

sequência como um todo. A risada inesperada, seguida pelo silêncio, intensifica o medo da repressão policial, que pode vir a qualquer momento.

A potência da performance da voz é expressa também por meio das vozes que cantam. Embora não seja parte do escopo desta pesquisa, o estudo da música, neste filme, acreditamos que seja de suma importância analisar como as vozes cantantes se enveredam na estética sonora e de que forma ela reflete a materialidade da voz dos manifestantes em luta.

As trilhas musicais são uma parte constitutiva do objetivo final da diretora de engajar os espectadores na causa do movimento estudantil secundarista, principalmente os jovens estudantes que venham a assistir a obra. Sendo assim, as batidas eletrônicas, o *funk* e o *rap*, gêneros populares entre os jovens, estão presentes para aproximar o filme da juventude, embora seja também possível ouvir outros gêneros musicais menos populares.

Os secundaristas cantam versos de músicas em vários contextos. Ouvimos essas canções durante as manifestações, alinhado aos gritos de guerra e também em momentos de lazer dentro das ocupações. Na segunda situação, é comum que os alunos criem paródias de músicas de *funk*, recitando os versos em tom de alegria.

Em ambos os contextos, os estudantes cantam com uma grande intensidade, quase gritando, preocupados com o alcance dos versos, pois sabem que, quanto mais pessoas escutam, mais conhecimento é transmitido. Da mesma forma, essas vozes cantantes também contribuem para a criação do sentimento de pertencimento, ocupando simbolicamente os espaços físicos.

Temos uma cena⁵⁷ bem interessante para demonstrar o uso político desse tipo de voz. Ela começa com uma entrevista com Lucas e outros dois colegas em uma praça. De maneira espontânea, mas séria, eles falam sobre a realidade das ações da polícia com relação à população negra, de forma muitas vezes arbitrária, um reflexo do racismo estrutural.

Por coincidência, um outro estudante é enquadrado bem próximo a eles. Não podemos ouvir o que o policial e o estudante abordado falam, pois a câmera está longe demais para captar o som das vozes e há um temor de que uma aproximação excessiva possa ser perigosa para o cinegrafista. Quando percebem a sincronia da situação, passam a gaguejar levemente e seguram o riso nervoso, quebrando um pouco com o tom sério. Na falta de palavras, decidem cantar duas músicas que acreditam representar bem a polícia, canções criadas nas ocupações.

Em seguida, vemos uma intercalação entre as vozes dos entrevistados na praça e as vozes oriundas de uma filmagem realizada na ocupação da ALESP. Nessa segunda, tanto o áudio, quanto a imagem têm uma qualidade ruim, a câmera treme bastante e o som está

⁵⁷ Timecode: 01:17:09.

estourado. No fim, com o mesmo tom de brincadeira e descontração, o jovem enquadrado vai até os entrevistados e conta que o policial o parou para verificar se sua bicicleta era roubada e, então, ele mostra a nota fiscal que sempre anda nos bolsos, sendo liberado de imediato.

Logo, tanto no momento da entrevista, quanto na imagem de arquivo, a música foi usada como uma expressão de protesto, uma forma de transmitir o discurso contra o racismo da polícia. Em um contexto onde a voz falada é oprimida, talvez a voz em forma de canto e música seja possível ser expressa.

Nessa seara, a figura do Lucas Penteado é muito importante. Em uma cena gravada numa manifestação de 2017, pela própria Eliza, podemos ver o estudante rimando em uma competição de *slam*⁵⁸, para uma plateia majoritariamente jovem, ao dizer um poema de sua própria autoria. Uma voz empossada, gritante e com pausas dramáticas em alguns trechos. Vemos a sequência no início⁵⁹ do filme, com acompanhamento de uma música original. Esse é um fragmento do poema apresentado:

“Fiquei quieto muito tempo, agora só sei falar alto. *Pra* rato inteligente, não funciona ratoeira. Uma laranja estragada, estraga uma caixa inteira. Duvido gringo aprender, com essa garra brasileira. Aqui é cachorro no carrinho e criança na coleira” (Trecho do poema recitado por Lucas Penteado no longa-metragem *Espero tua revolta*)

Na última cena do longa⁶⁰, ouvimos uma outra rima, na mesma competição, mas sem o acompanhamento musical. Com um tom de voz tão alto e agressivo quanto o da primeira sequência, Lucas recita seu poema também autoral. As expressões corpóreas, como andar de um lado para o outro e gesticulação de palavras, acompanham sua rima agressiva e a voz tenta se sintonizar a esse ritmo.

Ouvimos as vozes em conjunto do público, vibrando após os versos mais impactantes. Enquanto isso, o discurso da poesia faz uma reflexão sobre o racismo e seus reflexos em diversas instâncias. A câmera na mão tenta acompanhar este ritmo, tremendo e ficando desfocada em alguns momentos.

“Senhor, calma!, senhor. Não atira, eu não sou bandido. Eu sou artista, poeta, cantor”. Aqui Lucas levanta o tom da voz, junto aos braços, que se colocam por trás da nuca,

⁵⁸ O *poetry slam* é uma batalha de poesia falada, cujas cinco regras principais, apesar de variarem de lugar para lugar, tendem a permanecer relativamente as mesmas: os competidores têm três minutos para apresentar seu poema autoral e inédito naquele slam, sem o auxílio de adereços de cena ou acompanhamento musical. Os poemas são julgados pelo público e pelos jurados imediatamente após sua leitura/recitação/acontecimento, em uma escala de zero a dez. O júri é constituído por pessoas escolhidas aleatoriamente na plateia. Das notas dos cinco jurados, a maior e a menor são descartadas, compondo uma nota final, que varia entre zero e trinta pontos. O poeta geralmente passa por três rodadas, tendo que apresentar três poemas vencedores, antes de se tornar o campeão da noite (FREITAS, 2020, P. 2).

⁵⁹ Timecode: 00:01:10.

⁶⁰ Timecode: 01:23:00.

simbolizando um *baculejo*. As mãos continuam frenéticas em movimentos que apontam para ele mesmo e para o público, enquanto a voz vai ficando cada vez mais grave.: “No testemunho, o fardado disse que me desarmou, não senhor! Eu ainda tô armado até os dentes. Me tiraram a paciência, a consciência. Sua bala me deu deficiência, mas eu ainda sou linha de frente”. No fim, as mãos apontam para sua espinha.

Essas performances vocais, de todas as formas que se materializam no longa, produzem afetos baseados nas emoções que expressam. A voz como um som e todas as suas materialidades constroem uma rede de afetos nas cenas que, em conjunto, dirigem o tom do longa como um todo.

Entretanto, o impacto estético, sonoro e visual mais evidente neste filme, no que tange a essa produção de emoções e afetos nas cenas, provém da articulação do já comentado “corpo-câmera-microfone”, dentro do acontecimento político. Os cinegrafistas são bastantes afetados pelo ambiente externo, nas manifestações e dentro das ocupações e, portando um dispositivo de captação de som e imagem, produzem efeitos estéticos na filmagem. As vozes dos personagens, ao serem compreendidas como um som, são captadas atravessadas por elementos que expõem essas emoções.

Assim, cria-se uma conexão de afetos entre os atores do evento político, o cinegrafista e nós, espectadores, que sentimos esses afetos e interpretamos à nossa maneira particular. A forma de atingir o espectador também é resultante de um mimetismo da realidade política, visto que ela é espetacular na forma que é filmada. É preciso causar um choque emocional nos espectadores e isso é o objetivo do cinegrafista militante.

No caso das vozes, amalgamadas com os demais sons do ambiente, o mimetismo se faz pela própria performance vocal. O indivíduo performa sua voz, expressando sentimentos genuínos, ao mesmo tempo em que tenta criar um personagem de si mesmo, condizente com aquela situação, num paralelismo com o *Face-work* estabelecido por Goffman (1967). Os tensionamentos causados pela voz performada, captadas em meio ao acontecimento, e a forma que os espectadores vão experienciar este som geram o impacto emocional.

Espera-se que, através dos choques emocionais, os espectadores entendam a luta dos manifestantes e, quem sabe, comecem a lutar por aquele ideal na vida extra-filme, ou pelo menos, se interessem em apoiar a causa mais abertamente. Uma busca pela conscientização por meio dos afetos.

Poderíamos citar vários exemplos em que esse fenômeno acontece dentro do longa, muitos deles já citados anteriormente neste trabalho. No entanto, vamos nos centrar em duas cenas específicas, para melhor compreender como essa relação funciona. A primeira

sequência⁶¹ ocorre dentro das ocupações, em um ambiente sem conflitos, onde os estudantes interagem entre si. Na segunda⁶², vamos ao extremo oposto, numa cena de conflito entre manifestantes e polícia, sob a ótica de um cinegrafista que também se manifesta e se coloca no meio de um acontecimento urgente.

No primeiro exemplo, observamos um grupo de estudantes em uma roda, à noite. A imagem é escura, iluminada por uma lanterna. Percebemos o amadorismo das gravações, pois a imagem treme bastante e fica fora de foco algumas vezes. Percebemos ainda ruídos no som, mas ele está bem menos defeituoso que a imagem. Ouvimos diversos sons no ambiente, como notas de violão, vozerio e passos.

Em relação à voz, está bem inteligível, isso porque os estudantes falam diretamente no gravador. Em certos momentos, é possível notarmos que a voz fica estourada, produzindo ruídos pela aproximação excessiva da boca, que acaba captando o som do ar que sai da garganta, em contato direto com o microfone.

Ouvimos o som de batidas na cápsula do *mic*, como se alguém estivesse testando se o gravador está funcionando. É possível escutar alguém falar: “ah eh, teste, som, dois”. Não sabemos a origem dessa fala, mas sabemos que é a mesma que aparece bem no início do longa-metragem. Provavelmente, foi gravada em outra circunstância e inserida na pós. Em seguida, ouvimos alguém falar: “apertei o botão aqui”. Esta última se trata de uma voz diegética, o que é possível notar pela diferença acústica. Logo começam as falas da cena.

Um personagem olha para câmera e se apresenta: “Olá, meu nome é Marcos, e hoje estamos começando mais um, de frente com Marcos”. Ele força uma voz grave, imitando os apresentadores de programas televisivos, levando as pessoas ao redor a caírem no riso, inclusive ele mesmo. Podemos ouvir o ruído de sua risada no microfone.

Ele segue na brincadeira de entrevistar os seus colegas. O quadro fecha nos rostos dos entrevistados, com o gravador à mostra. Cada um fala com um tom de risada, ou segurando o riso. O discurso se dirige a comentar, sempre num tom cômico, como é difícil passar tantos dias em uma ocupação. “Como é passar a noite ocupando a escola? À noite os ratos vêm aqui fazer reunião, mas você prefere esses ratos ou os ratos que estão em Brasília?”.

O “corpo-câmera-microfone” se expressa em alguns momentos. Quando os alunos dão risadas, o cinegrafista treme a câmera, pois ele também está rindo. Mesmo que o som esteja sendo gravado em um dispositivo externo à câmera, o som é afetado de forma semelhante. O

⁶¹ Timecode: 00:45:22.

⁶² Timecode: 00:59:16.

cinematista ri, a câmera treme, o áudio com a risada do “entrevistador” fica estourado, assim por diante.

Essa filmagem cria um intimismo entre os espectadores e os personagens. Nesse encontro, nos sentimos profundamente inseridos naquele lugar, uma vez que não existe um distanciamento entre o acontecimento e quem filma, eles são um só. A crueza do som e os comentários dos narradores intensificam este processo.

No nosso segundo exemplo, observamos em quadro um grupo de secundaristas numa manifestação. Eles portam cadeiras escolares na frente do corpo, como escudos. Eles recuam, andando para trás, enquanto são escoltados por policiais. Vemos vários cinematistas ao redor. A câmera, que está na mão do cinematista, passeia pelo espaço, focando o rosto dos policiais e dos manifestantes, com dificuldade em se manter parada. Um instante interessante acontece, quando a câmera se aproxima do rosto de uma policial, que olha para a lente, encarando-a, o que faz o cinematista recuar, assim como a imagem.

Ouvimos sons de veículos e *Clicks* de câmeras fotográficas, mas são as vozes que dominam o campo sonoro desde o primeiro momento da sequência. Os personagens falam todos simultaneamente, principalmente os manifestantes que, irritados pela forma bruta como foram retirados da avenida onde manifestavam na cena anterior, começam a provocar os policiais com insultos: “Quem será que te criou para você entrar numa corporação que mata todo mundo? quem será?”, fala um estudante a policial que está na sua frente, a mesma que intimidou o cinematista anteriormente.

Essa frase é o estopim para o início de um grande conflito. A polícia avança sobre os estudantes, alguns correm e outros revidam a agressão. A câmera tenta se aproximar do conflito, mas é empurrada por um policial, ela treme e perde completamente o foco. Um corte faz a câmera voltar a centralidade do conflito e, mais uma vez, é obrigada a recuar, quando bombas começam a estourar, ficando um pouco para trás.

Gritos e um vozerio se instalam diante do conflito. Entendemos pouco o conteúdo verbal das palavras, ficamos apenas com os efeitos sonoros das vozes em pânico. A intensidade dessas palavras indica tensão e medo que, amalgamados ao som de bombas, criam uma atmosfera sonora caótica. As poucas frases que conseguimos entender constituem-se como pedidos de socorro: “calma!”, “está sufocando ele!”, “para de fazer isso!”, são alguns exemplos.

Em seguida, vemos um aluno sendo carregado pelos policiais, algemado e suspenso no chão, com um policial o segurando em cada braço e perna. Enquanto as autoridades usam suas vozes e seus corpos para abrir caminho, as vozes dos manifestantes contra a truculência da

polícia são ouvidas por meio de gritos e vaias. O garoto carregado de cabeça para baixo geme e se contorce de dor, quase não consegue esboçar uma palavra. Escutamos apenas suspiros, estalidos e sua respiração ofegante.

Para ser possível capturar essa voz atormentada, vemos um jornalista se agachar e se aproximar do jovem com o seu microfone, colocando para baixo, tentando ficar o mais próximo possível da boca do aluno. Da mesma forma, vemos um outro cinegrafista fazendo um movimento semelhante.

Isso representa um padrão na forma de captar o som das vozes nessas circunstâncias. Ele precisa captar a voz, se aproximando do personagem, mas como a barreira policial impede um avizinhamo tranquilo, a câmera se contorce para ficar próxima do personagem, afetando a imagem, pois ela também irá perder seu eixo. A imagem e som se afetam mutuamente, gerando um impacto em ambos.

Figura 3 - Aluno sendo arrastado por policiais.



Fotograma do filme *Espero Tua Revolta*⁶³

A escolha de gravar um jovem sendo arrastado de forma tão violenta é parte do interesse do cinegrafista de chocar o espectador por meio de imagens espetaculares. O som também contribui com o choque, por meio da respiração ofegante captada, representante de um sofrimento intenso, que afeta também os espectadores que estão assistindo. O *Pathos do acontecimento* surge por meio dessa junção espetacular.

⁶³ Timecode: 01:01:07.

. A urgência de gravar o acontecimento no momento em que ele está se desenrolando gera um senso de denúncia nas filmagens, uma ideia de que esse evento é único, é que é preciso documentá-lo agora, pois ele nunca vai se repetir. Essa pressa gera efeitos estéticos que, alinhados com o interesse de engajamento político do realizador, cria afetos mútuos.

As vozes expressam essa urgência, considerando-se que os manifestantes que vivem o acontecimento precisam lidar com o agora e buscam fazer valer o protesto naquele momento. As emoções provenientes das circunstâncias caóticas promovidas pelo evento político, levam a essa produção de afetos.

Se essas imagens e sons, particularmente o som das vozes, vão, de fato, afetar os espectadores, a ponto de fazê-los lutar pela causa proposta pelo filme, não é possível saber, pois esse engajamento depende da individualidade de cada indivíduo que assiste e escuta. No entanto, esse acaba se tornando o objetivo final da maioria das obras socialmente engajadas, incluindo o filme *Espero Tua revolta*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo analisar as vozes presentes no longa-metragem *Espero Tua Revolta* (2019), da diretora Eliza Capai, considerando aqui não apenas o que é dito como discurso, mas, principalmente, suas características materiais, buscando identificar como o som das vozes se enveredou no desenho sonoro e gerou impactos estéticos em um filme que busca engajar os espectadores em uma causa política.

O filme em questão abordou a luta política dos estudantes secundaristas que, entre os anos de 2015 e 2016, ocuparam as escolas, como forma de se posicionar contra as políticas do governo do estado de São Paulo e, posteriormente, do governo federal, que permitiam um sucateamento cada vez maior do ensino público. Na capital paulista, onde ocorreram os registros presentes no longa, cerca de 213 escolas foram ocupadas, além de uma série de protestos em grandes avenidas, rotineiramente encerrados com brutalidade pela polícia militar.

Tratou-se de um processo de radicalização, que gerou não apenas uma renovação nas táticas de manifestações pacíficas que estavam sendo feitas pelos estudantes até então, mas também rompeu com a hierarquia tradicional do funcionamento das escolas. Neste novo rearranjo, os alunos eram os responsáveis pela organização interna da instituição escolar, permitindo, assim, a criação de um espaço plural e democrático em sua autogestão.

Assim como em outros protestos de massa na história do Brasil recente, muitas imagens foram produzidas nessas manifestações, com diversos interesses políticos envolvidos. Como consequência, viu-se uma guerra de narrativas na mídia. Por um lado, grupos tentavam criar a ideia de que as ocupações eram feitas por "baderneiros" e "vagabundos"; por outro, os próprios militantes e apoiadores também produziam imagens e vídeos que tentavam representar seus pontos de vista pessoais das ocupações e protestos. Essas imagens circularam amplamente na internet.

Os vídeos do segundo caso foram as bases das imagens de arquivo presentes no documentário aqui estudado. Temos registros feitos pelos próprios secundaristas, de jornalistas ativistas que apoiavam a causa dos estudantes e da própria Eliza Capai, que documentou algumas manifestações em 2017.

Esses arquivos são permeados por uma estética marcante, agenciada pela busca do choque emocional e de um sensacionalismo que direciona o discurso político. As imagens *tremem* enquanto vemos a brutalidade da polícia, os discursos inflamados e os conflitos na porta das escolas. Ao mesmo tempo, as cenas no interior das ocupações tendem a representar

um lugar pacífico, plural e consciente, construído por estudantes que, mesmo com todas as dificuldades impostas pelas ocupações, continuam resistindo.

Existe, assim, no filme como um todo, um interesse da diretora de engajar os espectadores naquela luta, de maneira que eles entendam os motivos dos secundaristas estarem ocupando. A montagem acelerada, as influências da cultura popular e a escolha de colocar estudantes para contar essa história partem do objetivo de se aproximar de outros jovens estudantes que venham a assistir sua obra e, quem sabe, os inspire para a luta.

Nesse longa, Eliza Capai se afastou um pouco de seu estilo de narrativa mais intimista e pessoal, que vinha trabalhando em seus documentários anteriores, além de ter uma produção mais sofisticada. No entanto, seu olhar ainda é proeminente na maneira que seleciona as imagens presentes no corte final.

A mesma estética que permeia os elementos visuais também impacta o som desse filme. Dentre os elementos sonoros, a voz é um dos mais importantes, pela forma direta como transmite o discurso político, embora, claro, os demais sons, como ruídos, músicas e silêncios também tenham sua importância política.

Nossa pesquisa se baseou, portanto, em entender como a voz está atrelada a essa estética, partindo de análises descritivas da voz amalgamada à imagem e aos demais sons. Antes de expor as conclusões relativas à análise, vamos retomar brevemente os principais conceitos que a fundamentaram.

Conceituamos o filme dentro do que se entende como documentário militante, termo bastante amplo e difuso. A própria definição da palavra militância é complexa, com diversas significações possíveis. De maneira semelhante, a elucidação do que seria o cinema militante também parte por diversas interpretações. Por isso, consideramos que esse filme não é um documentário militante enquanto categoria, mas possui uma *estética militante*, pela forma como o interesse de engajar politicamente os espectadores na causa política do movimento estudantil impacta sua estética.

A voz está sempre atrelada a um corpo, logo, ela é um significante da personalidade do falante e isso reflete diversas informações sociais, políticas, culturais e psicológicas daquele que fala. No cinema, isso acaba por refletir na forma como os espectadores interpretam um personagem e seu entendimento da narrativa como um todo, o que explica sua importância dentro da construção sonora de um filme, da captação à pós-produção.

As materialidades presentes no som das vozes são indicadoras da *performance vocal* dos personagens. A forma como ela é enunciada e seus elementos sonoros como tom, timbre, altura, entonação e sotaques, assim como elementos provenientes da respiração, como

sibilâncias, estalidos, gritos, grunhidos e falta de fôlego, entre outros, compõem essa performance.

As *vozes-over* dos narradores também exprimem performances vocais, embora não estejam diretamente atreladas a um corpo que está na imagem. Em um processo de *acusmetria*, essas vozes criam significantes específicos, ao serem sincronizadas às imagens. Interessante notar, também, que essas vozes possuem uma maior liberdade de performances, com uma linguagem própria, por não estarem diretamente afetadas pelos acontecimentos do presente.

A forma como o som, particularmente as vozes, é editado e mixado na pós-produção acaba por interferir na relação entre o que foi registrado e o que os espectadores vão entender e sentir sobre o acontecimento. A ressonância no espaço, a interação com outros elementos sonoros, assim como a relação entre vozes captadas e voz-over são aspectos de suma importância para a construção da visão política de um documentário.

Contudo o que é mais importante na voz, como forma de engajamento, é a maneira como ela é afetada pelo acontecimento político em que está inserida. Os *afetos* são meios pelos quais um corpo é colocado em movimento, compelido a agir. A voz, como parte intrínseca a um corpo, também sai de um lugar de inércia, quando ativada pelos afetos.

Da mesma forma que as manifestações políticas estão ancoradas em diversos tipos de performances visuais, sonoras e corporais, as vozes também fazem parte desse conjunto. Os gritos de guerra e canções, criam um campo performático que adentra no corpo fílmico de um documentário militante. Sendo assim, as performances vocais dos manifestantes representam não só a subjetividade de cada indivíduo, mas o coletivo que se manifesta.

O documentarista ativista não consegue contemplar todo o acontecimento político que está documentando. Por isso, ele busca capturar fragmentos dessa realidade social. Para tal, ele precisa se concentrar na espetacularização, pois é nela que o choque emocional é mais efetivo. Se constrói assim, um *mimetismo político*, uma mimese da realidade política, sensacional e espetacular, construída para afetar os espectadores, os fazendo se conectar com o que está diante da tela.

A voz, como forma de expressar as singularidades, construtora de afetos, produz as emoções que emergem dos personagens em luta. Seus gritos, urros, falta de fôlego e vozes tensas e raivosas ajudam a criar essa conexão entre eles e os espectadores, contribuindo para a perspectiva do mimetismo político.

O momento em que é produzida a conexão entre as subjetividades do documentarista, dos personagens e dos espectadores, dentro do acontecimento político, estabelecido por meio

do mimetismo político e dos afetos produzidos nesse processo, é chamado de *Pathos do acontecimento* e é o ponto alto do engajamento político do público na causa do documentário.

Alinhado a isso, percebemos que o ato de filmar no momento em que um acontecimento político está em andamento, intensifica todos estes elementos destacados. Parte, principalmente, da *Urgência* de se colocar dentro do acontecimento, como um manifestante, captando aquele fragmento do ponto de vista interno e sendo afetado pelas condições intempestivas naturais às manifestações, protestos e, nesse caso específico, de ocupações.

Com o cinegrafista dentro dessa perspectiva urgente, seu corpo é afetado pelo acontecimento político, da mesma forma que a imagem e o som. Isso ocorre porque os registros presentes no longa foram captados por câmeras que possuem microfones acoplados diretamente a elas.

Assim, criou-se um dispositivo de *corpo-câmera-microfone*, no qual o som e a imagem do acontecimento são produzidos simultaneamente, suscitando afetações mútuas, sempre em sintonia com o corpo de quem registra. O cinegrafista se movimenta, a imagem treme e o som fica ruidoso. Como resultado final, cria-se a estética militante que estamos conceituando.

Por meio da análise de *Espero Tua Revolta*, percebemos que a voz impacta a estética sonora de diferentes formas. Para tal procedimento, dividimos a investigação em duas etapas: primeiro analisamos a voz-over narradora dos personagens protagonistas; depois, a voz diegética dos vários personagens em cena.

No primeiro caso, destacamos que cada protagonista possui uma performance vocal específica, com uma voz que territorializa seus corpos em um determinado contexto e acaba por representar o grupo social dos jovens marginalizados. As gírias e tonalidade das vozes ajudam a aproximar esses personagens do público que assiste à obra.

Essas vozes possuem um grande poder no controle do fluxo narrativo. A dinâmica de assembleia, na qual cada um tem um tempo cronometrado para falar, faz com que as imagens de arquivo que estão diante da tela, avancem para o futuro e voltem no tempo, dependendo do relato dos protagonistas. Inclusive, em alguns momentos, essa narração leva a lugares poéticos e subjetivos, sem uma ligação direta com os acontecimentos políticos retratados.

Nesses relatos frequentes, as vozes não apenas explicam pontos específicos, como também interrompem a imagem para tecer comentários, contam piadas, no intuito de deixar o clima mais descontraído, ou mesmo conversam entre si. Interações diretas com as imagens são frequentes.

Existe um constante interesse de se criar um retrato positivo dos jovens secundaristas. Algumas ideias propagadas pelo filme são: as ocupações são democráticas, plurais e organizadas; a luta dos estudantes é árdua e justa. O discurso da voz tenta contribuir com essa visão, num movimento importante para criar laços empáticos com os espectadores.

Além disso, essas vozes são bastante didáticas e informativas. Em um tom professoral, elas explicam e esclarecem questões fundamentais para o entendimento do acontecimento político. Existe um direcionamento aos jovens, sobretudo àqueles que ainda não possuem uma formação política mais sólida, facilitando o entendimento das causas do movimento estudantil secundarista para esse grupo.

As vozes dos narradores tentam acompanhar o tom da cena. Um tom mais baixo costuma deixar uma cena mais intimista, pessoal ou melancólica. Em outros, eles sobem o tom, quase gritando, deixando a cena mais tensa e energética. Distorções nas vozes nesses momentos contribuem ainda mais para criar o sentimento geral da cena.

Em resumo, são falas que aproveitam seu lugar de distanciamento do acontecimento para ter um maior controle narrativo, usando suas vozes para relatar os eventos de maneira informativa e emocional, sempre tentando fazer uma conexão empática com os espectadores. As materialidades das vozes dos narradores os aproximam dos espectadores, que pertencem a grupos sociais que compartilham suas origens.

Enquanto nas vozes narradoras a criação de afetos parte majoritariamente do discurso, nas vozes gravadas diegeticamente, elas afetam os espectadores por meio de suas materialidades e das relações com o acontecimento.

Os *Wallas*, por exemplo, são frequentes, pois é possível ouvi-los nas multidões que tomam as ruas e dentro das escolas ocupadas. Normalmente, são um vozerio que indica que uma multidão está ocupando um espaço. Mas, nesse caso em que as vozes estão em um processo de luta política, elas se tornam performáticas.

Outra performance vocal, presente em diversos momentos, são os gritos. Eles podem ser gritos de guerra, emitidos em conjunto no intuito de fazer o discurso atingir grandes distâncias, ou como reflexo emocional de algum personagem. Esses gritos podem ser acompanhados por um verbo ou não.

Os gritos ajudam a voz a atravessar obstáculos físicos, atingindo o ouvido das pessoas e os microfones que estão captando os sons, principalmente da imprensa. Nesse caso, há um simbolismo interessante nas ocupações, nas quais a voz gritada atravessa os muros das escolas para afetar a sociedade.

Os microfones também permitem que o discurso se projete de forma mais ampla no espaço. Aqui, eles têm um simbolismo de poder. Quem fala ao microfone, pode ser ouvido por várias pessoas. Quando uma figura autoritária fala ao microfone, a resposta dos estudantes normalmente é gritar em conjunto para se contrapor a essa voz microfonada. Rotineiramente, esses microfones entram em quadro.

Essa ideia do coletivo de vozes é muito importante para tecer o sentimento de pertencimento. A voz, ligada a um corpo, ocupa um espaço. As vozes dos estudantes em locais onde normalmente não eram ouvidas, como em assembleias dos governos, nas ruas e em escolas, sem adultos, acabam por contribuir com a ocupação daqueles espaços.

As performances vocais diversas nos mais variados personagens, com suas materialidades, como suspiros, falta de fôlego, estalidos, sons guturais e os já comentados gritos, expressam não só o estado emocional dos personagens, como fornecem o tom da cena como um todo.

Essas performances da voz são percebidas também em vozes que cantam. Essas canções, que normalmente partem de gêneros populares entre os jovens (em mais uma tentativa de conexão empática), ajudam a exprimir sentimentos e discursos políticos, em situações nas quais a voz falada não é o suficiente.

Por fim, temos as vozes mais importantes esteticamente falando, que são as fruto da relação “corpo-câmera-microfone”, captadas pelos cinegrafistas na urgência do acontecimento. Essas vozes, cada uma dentro de suas próprias performances, são afetadas pelo evento político, da mesma forma que o corpo do cinegrafista também o é.

Em *Espero Tua Revolta*, observamos essa dinâmica, quando os cinegrafistas tentam se aproximar dos personagens no meio das manifestações. A câmera perde seu eixo, na tentativa de se aproximar o máximo possível da boca dos personagens, para melhor captar sua voz por meio do microfone acoplado a ela. A voz se mistura com outros sons, como ruídos caóticos do ambiente. Essa voz captada é acompanhada de materialidades, como respiração ofegante, voz embargada, sem fôlego. Tudo isso gera afetos que atingem os espectadores.

Porém, não é apenas em situações caóticas que essa relação se estabelece. Basta que o cinegrafista se coloque como um agente ativo no evento político, portando uma câmera que também capta o som, que as emoções ficam evidentes. O impacto estético produzido nessas condições são um alicerce essencial para engajar politicamente os espectadores.

O processo de edição e mixagem vai trabalhar com o som da voz, de forma a manter as características que exprimem esses afetos. A forma como esse som dialoga com os demais e é escutado pelos espectadores também é fundamental para o processo de engajamento.

Sendo assim, não existe um único tipo de voz nesse documentário. O que existe é um conjunto de vozes, cada uma com suas características sonoras, em diferentes frentes, produzidas em diversas etapas do desenvolvimento da obra, criando, assim, uma estética militante pautada no engajamento político dos espectadores.

Como havíamos dito no final do terceiro capítulo, não é possível saber se essas estratégias de fato vão engajar o público na causa do movimento estudantil secundarista, afinal, cada indivíduo vai sentir e interpretar de sua forma. No entanto, a busca por engajamento afeta a estética do documentário como um todo. Tais estratégias podem ser desenvolvidas também em outros filmes políticos.

Este longa-metragem foi lançado no ano de 2019, no primeiro ano do governo de Jair Bolsonaro, político conservador que, desde o início, como o próprio filme atesta, despreza os movimentos sociais. Essa perspectiva de que a luta nunca acaba levou a diretora a trilhar os caminhos abordados nesta dissertação.

No final dos créditos⁶⁴, vemos uma multidão de jovens em uma passeata contra o fascismo, no ano de 2018, na época em que Bolsonaro ainda era candidato. A música, junto às imagens, transmite um senso de esperança, de que os jovens vão conseguir alterar a realidade que está estabelecida. No entanto, um rápido corte nos transporta para mais uma cena caótica de bombas estourando e câmeras tremidas.

Assim, essa cena pós-crédito traz uma última mensagem, nos lembrando de que os anos que estão por vir não são de paz, nem de esperança, mas de resistência para o movimento estudantil. Então, é dever dos secundaristas do futuro dar continuidade à luta, que parece não ter fim, batalhando com seus corpos, mentes, vozes e afetos.

⁶⁴ Timecode: 01:30:48.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Luiza. CARREIRO, Rodrigo. Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. **MATRIZES**. São Paulo. V. 10. n. 2, p. 175-193. MAI-AGO. 2016.

ALTHEMAN, Francine. **Cenas de dissenso, arranjos disposicionais e experiências insurgentes: Processos comunicativos e políticos em torno da resistência de estudantes secundaristas**. 309f. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2020.

ALTMAN, Rick. **Sound Theory Sound Practice**. New york: Routledge, 1992.

ARAÚJO, Maria Paula. **Memórias Estudantis 1937-2007: Da Fundação da UNE aos Nossos Dias**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2007.

AUSTIN, John. **How to do things with words**. Londres: Oxford University Press, 1962.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática**. 278f. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Comunicação e Artes, Programa de pós-graduação em Comunicação social, Niterói, 2007.

BALTAZAR, Bernadette. Os encontros e desencontros da militância e da vida cotidiana. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**. Brasília. V. 20, n. 2, p. 183-190. AGO. 2004.

BARTHES, Roland. The grain of the voice. In: STERNE, Jonathan. (Org.). **The sound studies reader**. New York: Routledge, 2012. p. 504-510.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. Juiz de fora: UFJF, 2003.

BUTLER, Judith. “Levante” In: DIDI-HUBERMAN, Georges.(Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 1-15.

CAPAI, Eliza. O passado no presente. [Entrevista concedida a] Jamyle Rkain, 2017. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/cultura/a-obra-da-cineasta-eliza-capai-uma-viajante-solitaria/#:~:text=Por%C3%A9m%2C%20ao%20longo%20da%20faculdade,eu%20pirei%2C%20me%20apaixonei%20mesmo.>>. Acesso em: 21/10/2022.

_____. Crítica: Espero Tua Revolta. [Entrevista concedida a] Marcelo Müller, 2019. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/espero-tua-revolta/>>. Acesso em: 18/03/2022.

CARREIRO, Rodrigo. A história do som dos filmes. In: _____. (Org.). **O som do filme: uma introdução**. Curitiba: Editora da UFPR; Editora da UFPE, 2018. p. 36-86.

CARREIRO, Rodrigo. O papel da respiração no cinema de horror contemporâneo. **E-Compós**. Brasília. V. 23, n. 1, p. 1-21. JAN-DEZ. 2020.

CERTEAU, Michel. **La prise de parole et autres écrits politiques**. Paris: Éd. du Seuil, 1994.

CESAR, Amaranta. Cinema como ato de engajamento: Documentário, militância e contextos de urgência. **C. Legenda**. Niterói. V. 1, n. 35, p. 11-23. FEV. 2017.

CHION, Michel. **The Voice in Cinema**. New York: Columbia, University Press, 1999.

_____. **Audio-vision: Sound on Screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

COSTA, Fernando Morais da. Teorias sobre voz nas décadas de 1960 e 1970 e cinema contemporâneo. **Novos Olhares**. São Paulo. V. 6, n. 2, p. 21-29. DEZ. 2017.

_____. "Mil e uma noites", "Arábia". Vozes de narradores, sons ambientes, silêncios, crise, trabalhismo. **C-Legenda**. Niterói. V. 1, n. 38-39, p. 160-175. MAI. 2020.

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. Massachusetts: The MIT Press, 2006.

DOMINGUES, Nicolau. Nicolau Domingues. [Entrevista concedida a] Rodrigo Carreiro. **A pós-produção de som no audiovisual brasileiro**. João Pessoa: Marca de fantasia, 2019.

ESCOREL, Eduardo. Espero Tua Revolta, **Piauí**, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/espero-tua-revolta/>>. Acesso em: 12/01/2022.

FONTES, F. F; SALES, A. L. L. F; YASUI, Silvio. Para (Re)Colocar um Problema: A Militância em Questão. **Trends in Psychology**. Ribeirão Preto. V. 26, n. 2, p. 1-13. JUN. 2018.

FREIRE, Marcius. Jean Rouch e a invenção do Outro no documentário. **DOC Online**. Covilhã. v. 1. n. 3, p. 55-65, dez. 2007.

FREITAS, Daniel Silva de. Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília: v.1. n. 59, p. 1-15, jan. 2020.

GAINES, Jane. Political mimesis. In: _____ (Org.). **Collecting visible evidence**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 84-102.

GOFFMAN, Erving. **Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior**. Nova York: Doubleday, 1967.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies: Narrative Film Music**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

GUATTARI, Félix. **Revolução molecular: Pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

GUIMARÃES, Clotilde. **A dimensão sonora da voz: Quatro obras audiovisuais brasileiras e uma poltrona interativa**. 208 f. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2020.

GUIMARÃES, Rodrigo Gomes. **A voz do Outro na voz do documentário**. 199 f. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, 2019.

HAINGE, Greg. **Noise matters: towards an ontology of noise**. New York: Bloomsbury, 2013.

IHDE, Don. **Listening and voice: phenomenologies of sound**. Albany: State University of New York Press, 2007.

JAECKLE, jeff. **Film Dialogue**. New York: Columbia University Press, 2013.

LABAKI, Amir. **Introdução ao Documentário Brasileiro**. São Paulo: Francis, 2006.

LEANDRO, Anita. Sem imagens: memória histórica de urgência no cinema sem autor. **Estudos da lingua(gem)**, Vitória da Conquista. V. 12, n. 1, p. 121-134. JUN. 2014.

_____. O tremor das imagens: Notas sobre o cinema militante. **Devires**, Belo Horizonte. V. 7, n. 2, p. 98-117. JUL-DEZ. 2010.

LEPRI, Adil. **Excesso, sensacionalismo e atrações: Audiovisual político nos sites de redes sociais**. 143f. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Instituto de Comunicação e Artes, Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual, 2019.

LORDON, Frédéric. **A sociedade dos afetos: Por um estruturalismo das paixões**. Campinas: Editora Papyrus, 2013.

LIMA, Roberto Robalinho. **Cartografia das imagens ardentes: Imagens, política e produção subjetiva nos protestos de Junho de 2013**. 207 f. Tese (doutorado) - Universidade Federal Fluminense, Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Programa de Pós-graduação em Comunicação, 2017.

MACEDO, E. A. SILVA, A. A. Militante trotskista: O dissidente por definição. *In*. CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, IV., 2009, Maringá. **Anais**. Maringá: UEM, 2009. p. 377- 387.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas e pós-cine-mas**. Campinas: Editora Papyrus, 2013.

MADUREIRA, Sandra. Expressividade da fala. *In*: KYRILLOS, Leny Rodrigues (org.). **Expressividade, da teoria à prática**. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

MATTOS, André Luiz Rodrigues de Rossi. **Uma história da UNE (1945-1964)**. Campinas: Pontes Editores, 2014.

MELO, Patrícia Bandeira de. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: Os sentidos da ditadura militar no Brasil. **FAMECOS**, Porto Alegre. V. 17, n.2, p. 68-80. MAI-AGO. 2010.

MENDONÇA, Renata. Alckmin recua em fechamento de escolas em SP: para onde vai o movimento dos estudantes agora, 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/12/151204_alckmin_estudantes_movimento_rm>. Acesso em: 20/04/2022.

MESQUITA, Marcos Ribeiro. Movimento estudantil brasileiro: Práticas militantes na ótica dos novos movimentos sociais. **Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra. V. 1, n. 66, p. 117-149. OUT. 2003.

MIGLIORIN, Cezar. Ensaio na Revolução: O documentarista e o acontecimento. In. GONÇALVES, Omar. (Org.). **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014. p. 235-239.

_____. Junho de 2013, Brasil como pensar um acontecimento? 2013. Disponível em: <<https://medialabufri.net/blog/2013/11/radio-comum/>>, acessado em 18/03/2022.

MIRANDA, Suzana Reck. PEREIRA Kika. Tão longe é aqui e a música dos ruídos: aproximações teóricas sobre aspectos do som no cinema contemporâneo. **Rebeca**, São Paulo. V. 5, n. 1, p. 170-188. JUL. 2016.

NICHOLS. Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2010.

_____. O filme documentário e a chegada do som. Tradução: Carolina Guimarães, Tiago Canário. In: SERAFIM, José Francisco, MAIA Guilherme (Org.). **Ouvir o Documentário: Vozes, músicas, ruídos**. Salvador: Editora UFBA, 2015. p. 13-26.

OLIVEIRA, Cida de. Educação é a área mais atingida pelos cortes orçamentários de Bolsonaro, 2015. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/educacao/2021/04/educacao-e-a-area-mais-atingida-pelo-s-cortes-orcamentarios-de-bolsonaro/>>. Acesso em: 20/04/2022.

OPOLSKI, Débora. **Edição de diálogos no cinema**. Curitiba: Editora UFPR, 2021.

PAULETTO, Sandra. The Sound Design of Cinematic Voices. **The New Soundtrack**. V. 2, n.2, p. 127-142, SET. 2012.

PAULA, Tiago Franco de. Por um estruturalismo dos afetos: A inserção dos afetos nas Ciências Sociais pela perspectiva Espinosa. **Ensata**, São Paulo. V. 9, n.1, p. 1-15. JUL. 2020.

RABINOWITZ, Paula. Sentimental contracts: dreams and documents of American Labor. In. WALDMAN, Diane and WALKER, Janet (orgs.). **Feminism and Documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

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

_____. Os outros somos nós, 2019. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1110200312.htm>>. Acesso em: 12/01/2022.

ROCHA, Daniel Leonel da. Ocupação das escolas em 2015 e 2016: uma breve análise da forma e do conteúdo da ação dos estudantes. **Sociologias plurais**. Belém. v. 6, n. 1, p. 61-86, jan. 2020.

RODRIGUEZ, Ángel. “Da forma sonora para o sentido.” In: _____. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

RKAIN, Jamyle. A obra da cineasta Eliza Capai, uma viajante solitária, 2017. Disponível em: <<https://artebrasileiros.com.br/cultura/a-obra-da-cineasta-eliza-capai-uma-viajante-solitaria/#:~:text=Por%C3%A9m%2C%20ao%20longo%20da%20faculdade,eu%20pirei%2C%20me%20apaixonei%20mesmo.>> Acesso em: 21/10/2022.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

SAPIR, Edward. Speech as a Personality Trait. **The American Journal of Sociology**. Chicago, v. 32, n. 6, p. 892-905, 1927.

SARAIVA, Adriana Coelho. **Movimentos em movimento: Uma visão comparativa de dois movimentos sociais juvenis no Brasil e Estados Unidos**. 267 f. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados Sobre As Américas, 2010.

SAWICKI, Frédéric, SIMÉANT, Johanna. Inventário da sociologia do engajamento militante: Nota crítica sobre algumas tendências recentes dos trabalhos franceses. **Sociologias**. Porto Alegre. V. 13, n. 28, p. 200-255. SET-DEZ. 2011.

SCHAFER. R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SEGURADO, Rosemary; SANTOS, Marcelo Burgos Pimentel. Ocupação dos espaços públicos e a produção do comum: a ação política dos estudantes secundaristas nas escolas públicas de São Paulo. In: 40o Encontro Anual da ANPOCS. **Anais**, ST13. Hotel Glória, Caxambú (MG), 2016, p. 1-22.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética** (T. Tadeu, trad.). Belo Horizonte: Autêntica Editora (Trabalho original publicado post mortem em 1677), 2009.

THOMAIDIS, K. **Theatre & voice**. London: Plagrove, 2017.

TOKARNIA, Mariana. Estudo prevê perda de R\$ 24 bi anuais para educação com PEC 241; MEC contesta. 2016. Disponível em:

<<https://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-10/educacao-pode-perder-r-24-bi-anuais-por-conta-da-pec-241-mec-nega>>. Acesso em: 20/04/2022.

VALVERDE, M. E. G. L. **Militância e poder:** Balizas para uma genealogia da militância. Belém: UFRA, 1998.

VEIGA-NETO, Alfredo. É preciso ir aos porões. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, V. 17, n. 50, p. 267-282. MAI-OUT. 2012.

FILMOGRAFIA

20 CENTAVOS. Direção de Tiago Tambelli. Produção de Fernanda Lomba. São Paulo: Lente viva filmes, 2013, 1 DVD (53 min), son., color.

A ESCOLA É NOSSA. Direção de Othilia Balades. Produção de Ingrid Fernandes, Isabella Felix, Othilia Balades, Tati Cristina, Yasmin Barranqueiro. São Paulo: Othilia Balades, 2020. 1 DVD (25 min), son., color.

BLOQUEIO. Direção de Quentin Delaroche e Victória Álvares. Produção de Dora Amorim e Thaís Vidal. Recife: Pontes Produções, 2018. 1 DVD (75 min), son., color.

ESPERO TUA (RE)VOLTA. Direção de Eliza Capai. Produção de Mariana Genescá. Rio de Janeiro: TVA2DOC, 2019. 1 DVD (90 min), son., color.

JUNHO – O MÊS QUE ABALOU O BRASIL. Direção de João Weiner. Produção de Fernando Canzian. Rio de Janeiro: O2 Filmes, 2014. 1 DVD (71 min), son., color.

MAIORIA ABSOLUTA. Direção de Leon Hirszman. Produção de Leon Hirszman. Rio de Janeiro: Leon Hirszman Produções. 1964. 1 DVD (18 min), son., B/W.

MOANA. Direção de Robert Flaherty. Produção de Robert Flaherty. Los Angeles: Paramount Pictures, 1927. 1 DVD (26 min), mudo, B/W.

NA MISSÃO COM KADÚ. Direção de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Produção de Aiano Bemfica. Recife: Aiano Bemfica, 2016. 1 DVD (28 min), son., color.

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção de Robert Flaherty. Produção de Robert Flaherty. Paris: Revillon Freres, 1922. 1 DVD (55 min), mudo, B/W.

ONDE COMEÇA UM RIO. Direção de Pedro Severien. Produção de Ernesto de Carvalho, Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo, Pedro Severien e Tiago Lacerda. Recife: Orquestra Cinema Estúdios, 2017. 1 DVD (75 min), son., color.

O JABUTI E A ANTA. Direção de Eliza Capai. Produção de Eliza Capai e Mariana Yamaoka. Rio de Janeiro: Usina de Imagens. 2016.. 1 DVD (71 min).

TÃO PERTO É AQUI. Direção de Eliza Capai. Produção de Eliza Capai. Rio de Janeiro: Arissas multimídia, 2013. 1 DVD (75 min), son., color.