



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

JULIA PINTO DE SOUZA

Revoluções contadas por dispositivos:
Videogramas de uma revolução e Winter on fire: Ukraine's fight for freedom

Pelotas/RS

2018

JULIA PINTO DE SOUZA

Revoluções contadas por dispositivos:

Videogramas de uma revolução e Winter on fire: Ukraine's fight for freedom

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em (Cinema e Audiovisual ou Cinema de Animação) no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Pelotas
2018

JULIA PINTO DE SOUZA

Revoluções contadas por dispositivos:

Videogramas de uma revolução e Winter on fire: Ukraine's fight for freedom

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em (Cinema e Audiovisual ou Cinema de Animação) no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 12 de dezembro de 2018.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof^a. Dr^a. Ivonete Medianeira Pinto

Prof. Dr. Michael Abrantes Kerr

Resumo

O presente artigo propõe-se a analisar de forma comparativa documentários que retratam cenários de revoluções e têm sua narrativa edificada por meio de imagens de dispositivos variados. Para isso, utiliza-se como ferramenta de estudo os filmes *Videogramas de uma revolução* (Andrei Ujică e Harun Farocki, Alemanha/Romênia, 1992), e *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* (Evgeny Afineevsky, Reino Unido/Ucrânia/EUA, 2015). Como base teórica da análise, faz-se uso majoritário de teorias formuladas por Dubois (2004), Machado (1997) e Xavier (2005). Por meio de tais estudos, será observada a relevância das imagens de arquivo aplicadas na composição narrativa, bem como a relevância dos diretores no processo de manuseamento deste material.

Palavras-chave: dispositivo; manifestações populares; documentário; imagem de arquivo.

Abstract

The present article proposes to analyze in a comparative way documentaries that portray scenarios of revolutions and have their narrative built through images of various devices. For this, it's used as a study tool the movies *Videograms of a revolution* (Andrei Ujică and Harun Farocki, Germany/Romania, 1992), and *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* (Evgeny Afineevsky, United Kingdom/Ukraine/US, 2015). As theoretical basis of the analysis, it's used mainly conceived by Dubois (2004), Machado (1997) and Xavier (2005). Through such studies, the relevance of the archive images used in the narrative composition will be observed, as well as the relevance of the directors in the process of handling this material.

Keywords: device; popular manifestations; documentary; image file.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	21
Figura 2 -	23
Figura 3 -	24
Figura 4 -	26

SUMÁRIO

1.	Introdução	08
2.	Manifestações populares e o cinema documental	10
	2.1 Transformações estéticas e o dispositivo	13
	2.2 As influências de <i>Videogramas de uma revolução</i> no documentário contemporâneo	16
3.	Análise comparativa entre <i>Videogramas de uma revolução</i> e <i>Winter on fire: Ukraine's fight for freedom</i>	20
4.	Considerações finais	28
5.	Referências	30

1. Introdução

Conforme a estética cinematográfica tem incorporado cada vez mais as imagens realizadas de forma caseira e/ou amadora com o uso de dispositivos móveis como celulares e tablets, torna-se importante rememorar o pensamento outrora dito por Glauber Rocha: a ideologia de uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. A presença do conceito de dispositivo no cinema, inevitavelmente, acaba por despertar questionamentos como: o que constituem as ideias na cabeça do indivíduo que ergue sua câmera em encontro com o mundo que o cerca? E tal ato surge do mesmo cerne político a que Glauber fazia parte?

Uma vez aplicado dado fenômeno no escopo documental, a pesquisa em questão propõe-se a analisar de maneira comparativa documentários inseridos em cenários de revoluções, utilizando diferentes imagens de dispositivos como principal recurso na construção narrativa dessas películas. Para isso, a pesquisa estudará os documentários *Videogramas de uma revolução* (1992), de Andrei Ujică e Harun Farocki, e *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* (2015), de Evgeny Afineevsky. Os filmes são ambientados respectivamente na Romênia e Ucrânia, retratando, na devida ordem, manifestações populares revolucionárias nos períodos de 1989 e 2013.

O estudo pretende observar o impacto das imagens de arquivo na construção narrativa de tais filmes, de mesmo modo que a relação estabelecida entre os diretores e o manuseio de seus dispositivos, tal qual o vínculo presente entre o indivíduo que capta as imagens com os contextos conflituosos que o cercam. Esta estipulação de temática parte do intento de debater os questionamentos levantados no início da introdução, assim como exaltar a relevância de Farocki perante a realização de *Videogramas de uma revolução*, na qual foi estabelecido um novo meio de utilização de imagens de arquivo, trilhando um caminho para demais filmes terem tal alternativa estética, bem como *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom*.

O primeiro capítulo procura estabelecer um levantamento histórico acerca da presença de manifestações populares no universo cinematográfico, da mesma maneira que evidencia o conceito de dispositivo e seu vínculo com o cinema. Partindo de cineastas como Eisenstein e Vertov, o capítulo permeia questões como a origem do documentário e seu viés direto e de cinema-verdade, chegando aos contextos sociais presentes no ápice dos anos 1960 quando ocorreram as primeiras experimentações com a linguagem do vídeo. Estipulada a relevância deste aparato em relação aos filmes, o capítulo parte para uma definição mais concreta do

conceito de dispositivo, abrangendo suas possibilidades de significância instituídas por teóricos como Dubois, Baudry e Foucault, até, por fim, estabelecer-se na interpretação mais conveniente para o artigo.

Uma vez compreendida a relevância do histórico do cinema nas possibilidades de concepção filmica em vigor, atualmente, o capítulo busca exaltar a participação de *Videogramas de uma revolução* nesse processo, realizando uma retomada da trajetória filmica de Farocki, da mesma forma que contextualiza os acontecimentos presentes na Romênia em 1989. Partindo das reflexões obtidas com relação ao documentário de Farocki e Ujicã, é determinada a influência que o filme teve em demais obras, conduzindo para o fim do capítulo, à medida que *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* é apresentado, efetuando uma retomada histórica dos eventos retratados nessa obra, bem como a estética que o compõe.

Após apresentado o longa de Afineevsky, o segundo capítulo dá-se a partir da análise comparativa entre os dois filmes-núcleo deste artigo. Desse modo, o comparativo será edificado com base em traços estilísticos similares e discrepantes entre os longas, levando em conta os contextos políticos de cada um, tal qual as escolhas estéticas e narrativas de cada diretor, tais como ritmo de montagem adotado, presença de voz over narrando ou contextualizando fatos, duração dos planos, relação das imagens de arquivo com os conflitos mostrados, recursos utilizados para demonstrar passagem de tempo, movimentação e encenação dos atores sociais registrados, dentre outros.

Para embasar e reafirmar as ideias presentes neste capítulo, faz-se o uso de teóricos como Nichols e Comolli, para melhor compreender as principais características de cada um dos filmes e enquadrá-los a um ou mais tipos de documentários considerando a experiência do realizador de filmar o inimigo e as diferentes formas que este pode ser representado. Espera-se que, ao fim do último capítulo, os questionamentos levantados ao longo do trabalho sejam respondidos, de forma a ostentar uma conclusão para a proposta apresentada.

2. As manifestações populares no cinema documental

Apesar do emprego do termo revolução ter surgido a partir do astrônomo Copérnico e seus estudos sobre a disposição dos planetas, o conceito por trás da terminologia sofreu diferentes variáveis até tomar o significado e poder que hoje possui - sendo o mais relevante dado por Maquiavel ao contextualizá-lo no âmbito político (ARENDR, 1963). O conceito a que hoje estamos familiarizados se constitui através da relevância de fatores culturais e econômicos que compõem uma determinada sociedade, tornando-se força motriz para o impulsionamento de manifestações populares.

Partindo das tendências apresentadas por movimentos sociais diversos, Brinton (1938) estuda quatro das grandes revoluções ocorridas no decorrer da história moderna: na Inglaterra (1642-1651), na França (1789-1799), nos EUA (1775-1783) e na Rússia (1917), investigando os fatores que provocaram tais manifestações, bem como os desdobramentos ocorridos ao longo delas. À luz do autor, é importante ressaltar que as tendências apresentadas - seja a escassez do governo em suprir as necessidades de seu povo, seja a incapacidade do governo de defender a si mesmo - não propõem regras absolutas, mas são compostas por características que trazem padrões de ações recorrentes.

No cinema, a representação das manifestações populares começa a ganhar notoriedade a partir dos anos 1920, com os filmes de Serguei Eisenstein na União Soviética, sendo um dos pioneiros na tentativa de construção de uma abordagem política sobre movimentos revolucionários. Em *A Greve* (1925), o cineasta investe em uma narrativa que recria uma manifestação de trabalhadores ocorrida em 1903, numa fábrica onde a repressão infligida aos funcionários cria uma grave dissidência. Utilizando técnicas de montagem para acentuar sua política sobre os fatos - como na sequência do abate de animais em analogia ao massacre dos trabalhadores grevistas -, o cineasta acabou por conceber o que posteriormente se tornaria uma característica autoral. Já *O Encouraçado Potemkin* (1925), inspirado na rebelião dos tripulantes do navio Potemkin em 1905, retrata um motim de marinheiros que reivindicam melhores condições de trabalho numa embarcação, tornando-se iconográfico não apenas pela sequência da escadaria de Odessa - personificação visual da existência de hierarquias sociais -, mas pelo símbolo da luta entre classes que é a ele atribuído.

Nesse sentido, a obra do cineasta russo alavanca uma tendência no posicionamento artístico acerca das manifestações populares, indicando seu caráter revolucionário, bem como evidencia em entrevista à revista *Kino* em 1923:

[...] De acordo com Eisenstein, o caráter de classe de uma obra se manifesta já na definição da proposta, na adequação ou não da utilidade social do efeito da descarga emocional e psicológica do público em relação a uma cadeia de estímulos que lhe é dirigida. “A este *efeito socialmente útil* chamo de *conteúdo da obra*”. (Oliveira, 2012, p.1)

Sob tal ponto de vista, podemos considerar a hipótese da motivação do cinema de Eisenstein ser parcialmente advinda de seu envolvimento com a Revolução Russa, pendendo para essas escolhas temáticas e estéticas, uma vez que o diretor foi integrante do Exército Vermelho. É válido considerar também que a produção cinematográfica soviética, como um todo, foi bastante influenciada pelas imposições ideológicas do regime de governo estabelecido no país.

Emergindo em período similar ao de Eisenstein, mas com uma proposta filmica distinta do escopo ficcional, temos Dziga Vertov, um dos mais importantes artífices da linguagem documental. O cinema de Vertov pode ser entendido como um manifesto que associa a câmera cinematográfica ao olho humano (cinema-olho ou *kinoglaz*), lançando uma percepção sobre diversas situações cotidianas, em busca da representação de suas camadas de realidade.

Sua estilística singular passa a manifestar-se a partir de *Kino-Pravda* (1922), série de filmes documentais que apresenta a ideia de um cinema factual, trazendo o contexto urbano como um personagem principal. Essa obra abriu caminho para a consolidação de sua trajetória, caracterizada por uma compreensão da experiência diária daqueles que habitam as grandes cidades soviéticas. Vertov possui um distanciamento dos personagens e das ações representadas, e sua montagem não gerava uma ressignificação imediata das imagens em questão, reafirmando a concretude do real, como também pode ser observado no icônico *Um homem com a câmera* (1929).

Durante o processo de edificação da linguagem documental, outros cineastas e escolas cinematográficas surgiram de forma vigorosa nos anos 1920 e 1930. Nesse sentido, vale

destacar os filmes do cineasta norte-americano Robert Flaherty e a produção da escola britânica de documentário, que contribuíram para a construção de métodos de abordagem usados até hoje, como, respectivamente, a reencenação de situações vivenciadas e a realização de entrevistas. Segundo Nichols (1991), a tradição documental se consolida como um modelo expositivo de ideias até os fim dos anos 1950, quando os conceitos de cinema verdade (cinema *verité*, variante conceitual do *kino-pravda* de Vertov) e cinema direto, apontam novos horizontes estéticos e uma metodologia de abordagem reformulada.

Contextualizando as estruturas narrativas de acordo com os modos de representação de Nichols, podemos considerar que o cinema clássico corresponde ao modo expositivo (modelo de documentário até o início dos anos 60); já o cinema direto pode ser chamado de observacional, colocando o espectador numa posição de observador ideal, buscando a invisibilidade da equipe técnica, privilegiando o plano sequência, usando a imagem e som sincronizados, não apresentando encenação. Já o interativo, referente ao cinema verdade francês, privilegia a intervenção do cineasta, da equipe e trabalha com atores sociais, assumindo a subjetividade dos envolvidos. (LEITE, 2010, p.1)

Levando em consideração os apontamentos de Leite (2010), no cinema verdade, a própria manifestação da câmera começa a fazer parte da anatomia estética do filme, permitindo uma reflexividade em torno daquilo que constitui o tema registrado. É possível considerar a obra do cineasta francês Jean Rouch como um dos grandes expoentes dessa concepção estilística. Em filmes como *Os deuses loucos* (1955) e *Jaguar* (1967), comentários descritivos e reflexivos são lançados sobre as formas de convivência entre os personagens, bem como o modo que se apresentam diante da câmera. Já no cinema direto, dada a possibilidade de manuseio de câmeras e gravadores sonoros mais leves e portáteis, a dinâmica construída entre diretor e personagem se altera. Dessa maneira, diversos cineastas realizam obras que trazem uma abordagem distanciada e observacional em relação aos temas propostos, compondo uma estrutura estética que se assemelha à presença de uma *mosca na parede*. Um filme importante para exemplificar esse conceito é *Primárias* (1960), de Robert Drew, que acompanha a corrida eleitoral entre John F. Kennedy e Hubert Humphrey à presidência dos Estados Unidos. A obra se tornou um marco por apresentar um olhar

intimista acerca do campo da política norte-americana, trazendo uma perspectiva sobre sua realidade, conduzida por um olhar observativo.

2.1. Transformações estéticas e o dispositivo

Como pode ser percebido, tais composições documentais apresentam vertentes de abordagem distintas no que diz respeito à representação das manifestações populares. Nesse sentido, é válido considerar que os anos 1960 oferecem um contexto frutífero de transformações socioculturais. Vários movimentos de contracultura surgem nos Estados Unidos, Europa, América Latina, Japão e diversos outros lugares do mundo, possibilitando que o cinema repensasse o modo como estavam sendo redimensionadas as tradições, os costumes e os valores morais. Além de grandes eventualidades responsáveis por marcar o furor juvenil presente no período, tal como Woodstock nos EUA e o maio de 68 na França, o meio cinematográfico novamente torna-se porta-voz desse campo de mudanças, com forte potência comunicativa, fundindo influências recebidas e disseminadas, e construindo manifestos como os *cinétracts*¹ e o Terceiro Cinema², contemplando a cinematografia deste período filmes como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *A Hora dos Fornos: Notas e Testemunhos do Neocolonialismo, Violência e Libertação* (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino, e *Longe do Vietnã* (1967), realizado por um conjunto notório de diretores franceses como Alain Resnais, Chris Marker e Agnès Varda.

A virada dos anos 1960 para os anos 1970 está, de diferentes formas, marcada pelo mergulho radical na crítica ao “fetiche da imagem”, à manipulação do desejo e da frustração que um discurso ficcional opera reiteradamente. É o momento de desencanto com qualquer resíduo de transparência na imagem/som do cinema - terreno de alienação inevitável. A palavra de ordem é a sabotagem do prazer cinematográfico, em qualquer nível, e o cinema político se atrela mais do que nunca à desconstrução. A representação, clássica ou moderna, senta no banco dos réus e o cineasta investe em criar mecanismos de discussão de seu próprio filme, enquanto o

¹ Conjunto de 41 mini documentários com tempo médio de 2 a 4 minutos cada, os quais registram a eclosão cultural e política presente na França no período de maio de 68. Apesar de não serem assinados, cineastas como Godard, Resnais, Marker e demais cineastas participaram do movimento.

² Movimento latino-americano ocorrido entre os anos 60 e 70 o qual rejeita as convenções do cinema de Hollywood - Primeiro Cinema - e o cinema centrado na expressão individual do autor - Segundo Cinema. Surge a partir do manifesto escrito por Fernando Solanas e Octavio Getino em 1969.

teórico investe na explicação do que, para o espectador comum, é um desafio, uma "chatice". (XAVIER, I. 2005, p. 172)

Indo de encontro às desconstruções apresentadas pelo período, a década de 1960 demonstra-se fértil também a diferentes experimentações a serem realizadas com a imagem, resultando no que seria mais tarde denominado como videoarte. Dotado de nomes como Wolf Volstell, Jean-Christophe Averty e Nam June Paik, o movimento inicialmente possuía como principal proposta a oposição ao meio televisivo, subvertendo a linguagem e distorcendo imagens por meio de imãs potentes e alterações nos aparelhos televisivos. Entretanto, visto que as possibilidades de expressão são vastas, as propriedades do vídeo não se limitam a uma definição singular, pois "[...] quando digo que uma imagem videográfica deve ter um recorte fechado, deve tender sempre ao primeiro plano, essa afirmação tem apenas um valor indicativo, não é uma regra absoluta e o seu peso real vai depender da ideia geral que o videasta quer desenvolver." (MACHADO, 1997, p.197)

Considerando tal maleabilidade, os anos 1970 apresentaram uma nova noção de vídeo, de modo que este, em conjunto com a televisão e cinema passaram a ser miscigenados uns com os outros. Apresentando um hibridismo visual e produções díspares, como *We can't go home again* (1973), de Nicholas Ray e *Número dois* (1975), realizado por Jean-Luc Godard, a aproximação de tais linguagens não perdura em meados dos anos 1980, especialmente em meio a grandes nomes da indústria cinematográfica. Tal escolha não inibiu a inserção da estética de vídeo no cinema, de forma que a integração entre os diferentes universos ainda se fazia presente, mesmo que em uma disposição alternativa à anterior.

A assídua mescla entre as linguagens passou a provocar questionamentos acerca da possibilidade do fim da sétima arte, surgindo em meio a esse contexto de dúvida Wim Wenders com o filme *Quarto 666* (1982). No documentário, situado em um quarto de hotel durante a 35ª edição do Festival de Cinema de Cannes, Wenders convidou diversos realizadores do meio cinematográfico para considerar e discutir as possibilidades do futuro do cinema. Além de estabelecer reflexões sobre a fala de diretores como Spielberg e Fassbinder, a obra acaba por reafirmar a presença do vídeo no cinema de forma duradoura, fomentando a continuidade de transformações tecnológicas e reformulações estéticas no âmbito audiovisual.

Em busca de compreender as possibilidades atreladas a tais inovações, faz-se necessário um entendimento mais definido das perspectivas de significação atreladas ao conceito de dispositivo, uma vez que este desempenha um importante papel nas reformulações estéticas mencionadas. Referenciadas de diferentes formas no campo teórico e cinematográfico, sobre o termo, a interpretação mais assídua e estudada refere-se a definição estabelecida por Baudry.

Segundo o autor, o dispositivo cinematográfico abrange um conjunto de componentes no âmbito do cinema responsáveis por criar uma ilusão do real. Para embasar tal paralelo, é considerada a relevância da sala de cinema e recursos como luz e enquadramento para recriar essa ilusão, bem como a experiência do espectador naquele espaço, desencadeando a origem do termo "efeito cinema".

Por outro lado, em um viés mais teórico, Foucault apresenta uma proposta mais abrangente sobre o dispositivo. Definido como conjunto heterogêneo que compreende elementos como discursos, instituições e proposições filosóficas, tal atribuição encontra-se constantemente inserida em contextos com relação de poder. Ainda que a definição de Foucault dialogue com a proposta de Baudry, como também se comunique com o meio cinematográfico, tal categorização não abrange em sua forma mais absoluta os conceitos discutidos no artigo em questão.

Dessa forma, a definição de dispositivo aqui explorada para exaltar a importância do mesmo nos filmes *Videogramas de uma revolução* e *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* apresenta-se na forma de elucidação trazida por Penafria.

O Cinema é, seguramente, uma das formas de expressão mais marcadas pela sua dimensão tecnológica e a sua História está repleta de filmes que manifestam, por vezes com notável evidência, a importância decisiva dos dispositivos técnicos. Se o equipamento utilizado influencia o tipo de imagens e sons que são captados ou tratados e o modo como as histórias podem ser contadas ou as ideias configuradas, o impacto ou a afectação da tecnologia digital na criação cinematográfica torna-se tema não só actual, mas central no que à actividade cinematográfica - nas suas diversas dimensões - diz respeito. (PENAFRIA, 2007, p. 1)

Ao passo que a definição estabelecida pela autora é compreendida como vinculada a tecnologia da imagem e as transformações presentes na mesma, é evidente que tal

interpretação é congruente a proposta por Dubois (2004). Conforme o autor considera as possibilidades presentes no dispositivo acerca da distorção e ressignificação de imagens, deve ser observado também a relevância que tal aparato possui no meio cinematográfico, uma vez que sua inserção no mesmo "[...] confere aos filmes um certo caráter metalinguístico, pois convoca uma experiência sensorial bastante específica, em que o espectador é quase que compelido a refletir sobre a questão da materialidade das imagens." (MELLO, J. p.13). De forma a exemplificar tal aplicação de leitura, cabe ressaltar a obra de *Videogramas de uma revolução* presente neste escopo.

2.2. As influências de *Videogramas de uma revolução* no documentário contemporâneo

Dada a compreensão da ideia de dispositivo que norteia o artigo, é evidente a necessidade de inclusão de Harun Farocki³ em meio a tal discurso, visto que sua filmografia demonstra um repertório composto por tais elementos. Pertencente ao movimento do Novo Cinema Alemão⁴, Farocki começou a desenvolver sua estilística de uso de imagens de arquivo a ressignificação das mesmas ainda em seu período como estudante da Academia Alemã de Cinema e Televisão (DFFB). Através de seus documentários e instalações de videoartes, o diretor acabou por tornar-se um marco dentro do cinema alemão, fazendo uso de recursos como narração em off e imagens de terceiros na montagem como ferramenta para expressar sua particularidade estética e reflexões.

No processo de apropriação de tais imagens, Farocki utilizava-se de diferentes mídias para a concepção de sua arte, como imagens de televisão, amadoras e fragmentos de jogos digitais, acarretando em seu constante estudo da evolução das formas de mídia e tecnologias presentes no contemporâneo, como também a forma em que elas são aplicadas no meio artístico. Além disso, por presenciar a transição discursiva do cinema nos anos 60, ao ápice de sua juventude e inserção no meio acadêmico, Farocki adquire em sua filmografia um discurso intenso e politizado desde muito cedo.

Como podemos lhe mostrar o napalm em ação? E como podemos lhe mostrar as feridas de napalm? Se lhe mostrarmos queimaduras de napalm, você fechará os

³ <https://www.harunfarocki.de/home.html>

⁴ Movimento que surge a partir do “Manifesto de Oberhausen”, assinado por diretores como Edgar Reitz, Werner Herzog e Alexander Kluge, o qual visava demarcar novos campos estéticos e ideológicos para a produção cinematográfica alemã inspirados pela Nouvelle Vague na França.

olhos. Primeiro, fechará os olhos por causa das imagens. Depois, fechará os olhos por causa da recordação das imagens. Depois, fechará os olhos perante os fatos, e depois fechará os olhos a todo o contexto. (*Fogo que não se apaga*, 1969)

Em *Fogo que não se apaga* (1969), curta metragem em que o cineasta queima um cigarro em seu braço para dimensionar o tamanho dos danos causados pelo napalm⁵, percebe-se tal oratória aflorar, perpetuando em seus demais filmes. Em *Trabalhadores deixando a fábrica* (1995), o filme representa uma coletânea de imagens de trabalhadores saindo de fábricas, de forma a analisar a relevância das cenas ao longo da história do cinema e seu contexto social. Já em *Imagens do mundo e inscrições da guerra* (1989), Farocki apresenta reflexões acerca de imagens captadas por pilotos americanos em 1944 nos campos de concentração de Auschwitz.

Uma vez evidenciado o cunho ativista de Farocki em torno do cinema, e a difusão do fim do comunismo na Europa ao final dos anos 1980, era apenas uma questão de tempo para que emergisse no cineasta o desejo por retratar aspectos desse evento fatídico. Partindo disso, em meados de 1990, faz-se a oportunidade de realizar um documentário na Romênia sobre a queda do governo do presidente Ceaușescu, mais tarde conhecido como *Videogramas de uma revolução* (1992).

Em uma Romênia abalada pelo comunismo, com fatores que preenchem os quesitos levantados na obra de Brinton (1938) para uma revolta popular - instauração de ditadura comunista, presença acentuada de força policial no cotidiano e aplicação de um regime econômico austero -, começam a surgir, em 16 de dezembro de 1989, protestos na cidade de Timișoara, após um sacerdote húngaro metodista ser desapropriado pelo governo. Apesar deste ser considerado o estopim, rapidamente a motivação inicial foi deixada de lado, uma vez que a indignação popular perante o governo havia atingido o seu limite.

As manifestações populares disseminaram-se rapidamente, atingindo a capital do país, Bucareste, em poucos dias. Na cidade, servindo como palco a Praça da Revolução, surge um momento chave nas revoltas, no dia 21 de dezembro, no qual é feita a última aparição pública de Ceaușescu para acalmar os ânimos e buscar apoio popular. Contudo, o evento apenas provoca mais tumulto e tentativas de invasão do prédio no qual discursava, acarretando na

⁵ Geléia pegajosa altamente inflamável usada em bombas incendiárias e lança-chamas, consistindo de gasolina engrossada com sabonetes especiais.

fuga do até então presidente, junto de sua esposa, no dia seguinte. A revolução seguiu com a ocupação da emissora de televisão *Televiziunea Română* por manifestantes e tomadas das ruas. Tal episódio veio a ter seu desfecho alguns dias depois, em 25 de dezembro, acarretando na captura e fuzilamento de Nicolae Ceaușescu e Elena, sua esposa, na dissolução do Partido Comunista Romeno, e a morte de aproximadamente 1.200 pessoas.

Apenas três anos após os eventos narrados, Harun Farocki, em conjunto com o cineasta Andrei Ujică, concebe *Videogramas de uma revolução* (1992). No documentário, são retratadas as referidas manifestações na Romênia por meio de narrativa construída a partir de um acervo de imagens coletados pelos diretores, variando entre filmagens amadoras realizadas por diferentes pessoas no decorrer das manifestações, e imagens de transmissões televisivas. No desdobramento da narrativa, o documentário apresenta inúmeros traços singulares dignos de análise cautelosa, tal como planos com ampla abrangência significativa em aspectos políticos e linguísticos - sequência da janela do dormitório estudantil para a praça -, bem como pela exploração ensaística presente na montagem, adotando experimentações de sobreposição de imagens em acontecimentos chave em busca de maior compreensão destes.

Anos após a execução do documentário, *Videogramas de uma revolução* permaneceu como ícone no meio cinematográfico por sua concepção narrativa e estética diferenciada. Em 2009, novamente despertando a atenção da crítica, foi nomeado pela revista francesa *Cahiers du Cinema* como um dos filmes mais subversivos de todos os tempos, ao passo que suas experimentações difundiram-se como inspiração em demais obras. Tais influências podem ser percebidas em obras de diretores como Michael Haneke em *O vídeo de Benny* (1992), de mesmo modo que em filmes mais recentes, como *Pacífic* (Marcelo Pedroso, 2009), *Senna* (Asif Kapadia, 2010), *Junho - o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014) e *No intenso agora* (João Moreira Salles, 2017). À medida que a influência deixada pela obra de Farocki e Ujică remanesce se manifestando em filmes posteriores a quase 30 anos desde seu lançamento, é plausível reiterar a relevância deste documentário para a história do cinema, trilhando sua trajetória até filmes como *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom*, de Evgeny Afineevsky.

Em 21 de novembro de 2013, a Ucrânia enfrenta em delicado contexto político: Viktor Yanukovich, até então presidente do país, decide voltar atrás na decisão de assinar um acordo de livre-comércio com a União Europeia às vésperas do mesmo ser consolidado.

Despertando a ira popular, manifestações populares são iniciadas de forma pacífica na capital do país, Kiev, onde estudantes universitários passaram a ocupar a Praça da Independência, dando início ao movimento da Euromaidan. Os eventos tomaram um rumo mais violento quando, em 29 de novembro, a polícia - também denominada de "Berkut" - passou a aplicar força policial nos manifestantes da praça. Após este episódio, os confrontos entre manifestantes pró-União Europeia e polícia tornaram-se recorrentes, passando a fomentar a insatisfação do povo, em conjunto com a quebra do acordo com a UE, a elevada quantidade de corrupção no país, além do descaso perante os direitos humanos.

O ápice da violência ocorre em meados de fevereiro, com o registro de aproximadamente 21 mortos a tiros na noite de 19 para 20 de fevereiro. Em vista disso, a oposição e Yanukovych assinam um acordo de resolução da crise política como recurso para apaziguar a hostilidade instaurada na Ucrânia. Entretanto, no dia 21 de fevereiro, manifestantes da Maidan⁶ declaram conflito armado caso Yanukovych não renunciasse de seu cargo. Tal ultimato leva o presidente a fugir do país na mesma madrugada, buscando asilo político na Rússia. Em 22 de fevereiro, é votado no parlamento o Impeachment de Yanukovych, bem como a antecipação das eleições presidenciais para maio de 2014. Tais acontecimentos resultaram no fim do movimento da Euromaidan, ao mesmo tempo que incitou a ocupação da Rússia no território da Criméia, gerando conflitos entre Ucrânia e Rússia presentes até hoje.

Utilizando de imagens captadas no período das manifestações, combinado com depoimentos de participantes da Euromaidan, Evgeny Afinnevsky lança *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* menos de dois anos após a decorrência dos fatos. Sua estética é composta pelo hibridismo de imagens televisivas, de celular, e dos cinegrafistas presentes nas manifestações. Quanto a sua estrutura narrativa, o documentário diverge bastante da proposta apresentada no filme de Farocki, uma vez que a narrativa de Afineevsky segue um modelo documental mais clássico ao apresentar recursos como os depoimentos registrados decorrerem nos lugares em que os eventos aconteceram. Desta forma, a linha de condução da narrativa do documentário acaba sendo guiada pela recapitulação dos fatos com base na memória dos personagens.

⁶ Palavra de origem persa (میدان, trad.: maydān) traduzida como praça. Pode ser utilizada também como designação para 'praça municipal' ou 'local público de reunião'.

Ainda que sua estrutura como filme não possua inovações em linguagem e limite-se a um formato quase genérico dentro do escopo documental, seus recursos gráficos, tais como o auxílio na demonstração dos eventos ocorridos, diferente da rasa cobertura jornalística internacional presente no local, demonstra o lado determinado e defensor da liberdade do ser humano com o qual grande parte das pessoas é capaz de se relacionar. *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* cativou o olhar da grande crítica, sendo indicado ao Oscar em 2016 na categoria de melhor documentário, além de ganhar o prêmio de Escolha Popular para Documentário no TIFF⁷, em 2015.

3. Análise de *Videogramas de uma revolução* e *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom*

É indiscutível que *Videogramas de uma revolução* e *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* possuam similaridades não meramente no que diz respeito às disposições geográficas e contexto político, mas também em matéria de construção narrativa. Nesse sentido, faz-se necessária uma análise comparativa direcionada à constatação dos pressupostos apresentados no primeiro capítulo, buscando examinar a presença dos dispositivos que compõem os registros dos filmes durante as manifestações populares. Para isso, a análise fílmica será a ferramenta metodológica utilizada para a tabulação dos dados qualitativos desta pesquisa. Através dos componentes estéticos e narrativos apresentados pelos dois documentários, será possível analisar as nuances que os aproximam, bem como as características que os distanciam em termos de linguagem.

Videogramas de uma revolução, ao realizar seu primeiro contato com o público, não esclarece suas principais intenções narrativas a serem desenroladas no filme. Com um primeiro plano de perspectiva imprecisa, é mostrado uma jovem agonizando em dor numa maca de hospital, relatando à câmera os confrontos policiais os quais presenciou. Por meio de uma narração em *voice over*, a tonalidade estrutural concedida por Ujicã e Farocki ao documentário é evidenciada de forma mais objetiva, uma vez que esse procedimento estético conduz a narrativa, como também é ferramenta de expressão perante os arquivos de vídeo manuseados pelos diretores. Ademais, o recurso de *voz over* performa o papel de representar o posicionamento dos cineastas em relação aos conflitos políticos que predominam no filme.

⁷ Toronto International Film Festival

Isso torna-se evidente quando a narradora explica a composição de determinados planos, como a caminhada dos estudantes em Timișoara, onde há uma análise da disposição dos elementos no plano, provocando uma reflexão mais técnica da imagem. No mesmo viés, o filme mais tarde realiza uma observação acerca do uso do medo como ferramenta de repressão política, de mesmo modo que retrata como o povo romeno reage a isso, revelando filmagens de pessoas atravessando a praça da Revolução correndo de disparos efetuados por manifestantes e policiais.

Sob um ponto de vista estético, é válido ressaltar a importância do currículo em videoarte de Farocki para compreender as escolhas visuais feitas pelo diretor, uma vez que, ao optar em evidenciar a textura e interferências do VHS em dados momentos do filme, bem como utilizar-se de sobreposição de imagens, Farocki acaba por manifestar, ainda que de forma inconsciente, traços característicos de suas obras no filme em questão. Além disso, tal uso de justaposição de planos para representar o mesmo momento por câmeras diferentes, ou ações simultâneas em um mesmo espaço, adere ao formato documental uma perspectiva singular a respeito da abordagem de diferentes pontos de vista em um mesmo filme.



Figura 1 - Sobreposição de imagens presente em *Videogramas de uma revolução*.

Fonte: imagens capturadas pela autora.

Além de tais recursos, por *Videogramas de uma revolução* ser um documentário o qual utiliza-se completamente de imagens de arquivo para sua construção, algumas características das imagens não estavam sob o controle dos diretores, como escolhas de enquadramentos e planos das manifestações serem captados de um ponto de vista mais afastado dos eventos. Contudo, dada a vasta quantidade de materiais videográficos disponíveis para o uso de Ujică e Farocki na ilha de edição, é interessante observar as

escolhas dos diretores em inserir planos longos ao documentário. Ao passo que tais *takes* bastam-se na explicação da situação apresentada, simultaneamente eles possibilitam uma contemplação maior da imagem, gerando novas leituras estéticas e políticas, como apontadas anteriormente.

Além da durabilidade de planos, são selecionadas imagens com recorrente uso do zoom por seus respectivos cinegrafistas, de forma a acrescentar uma dramaticidade diferenciada ao filme. Ainda assim, percebe-se que a escolha pela dramaticidade é moderada na quantidade certa, de modo que o documentário não utiliza-se de trilha sonora para tornar o filme mais melancólico, havendo o surgimento deste item apenas em momentos em que a música faz-se presente na imagem de arquivo em questão.

Em contrapartida, ainda que com um olhar mais didático quando comparado à obra de Farocki, *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* emerge em tela de forma similar a escolhida por Ujică e Farocki. Com um primeiro plano contextualizado já dentro da zona de conflitos, um jovem de 16 anos presente nas linhas de frente contra a polícia apresenta um relato descontraído sobre o seu dia e situação. Uma vez que na fala do personagem temos uma breve síntese do que está acontecendo no país, o documentário é mais nítido acerca da temática proposta. O momento seguinte do filme reitera isso, empregando o recurso de *voz over* acompanhado de desenhos gráficos para explicar brevemente o contexto histórico presente por trás da Euromaidan.

Ainda em quesito de construção narrativa, *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* segue a divergir da obra de Ujică e Farocki na forma como conduz este elemento, bem como a relação estabelecida com seus personagens. O documentário utiliza diversos depoimentos de pessoas que estiveram presentes nas manifestações, desde médicos, membros do exército a figuras religiosas como piloto na narrativa do filme. Aproveitando o relato dos mesmos acerca de suas experiências e do que viram, Afineevsky recria a linha do tempo das eventualidades que marcaram as manifestações por meio das sequências contínuas destes depoimentos, aderindo de tal forma uma ordem cronológica à narrativa. Tal escolha acaba por incorporar um tom melancólico à obra, visto que há momentos onde os personagens deixam o sentimentalismo predominar, ao recordar de determinadas memórias. Dados momentos, combinados com o uso de uma trilha sonora constante com eventuais momentos em que é mais acentuada e apelativa, junto com os depoimentos se passarem nos locais onde a Euromaidan aconteceu, tornam o documentário de Afineevsky uma película com tom

dramático muito mais significativo que *Videogramas de uma revolução*, cativando o espectador a sentir nada mais que compaixão com o tema retratado.

Além disso, é válido reiterar a relevância dos recursos gráficos utilizados pelo filme para demonstrar a disposição dos conflitos e protestos relatados no mesmo. Ainda que nos dois filmes os eventos e conflitos tenham se dado em diferentes ruas nas respectivas capitais, *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* opta por pequenos mapas de algumas das principais ruas da cidade de Kiev para representar a disposição das pessoas nos momentos de conflito. Dessa forma, torna-se evidente a proximidade presente entre os prédios que foram ocupados pelos manifestantes, em relação a Praça da Independência, palco principal da Euromaidan. Em contrapartida, *Videogramas de uma revolução* estabelece lugares-chave como protagonistas dos acontecimentos do filme, como a estação de televisão ocupada e o Comitê Central. Todavia, a obra de Farocki em momento algum faz-se clara acerca da distância entre tais lugares, de forma que a transição dos manifestantes entre tais estabelecimentos remanesce indefinida.

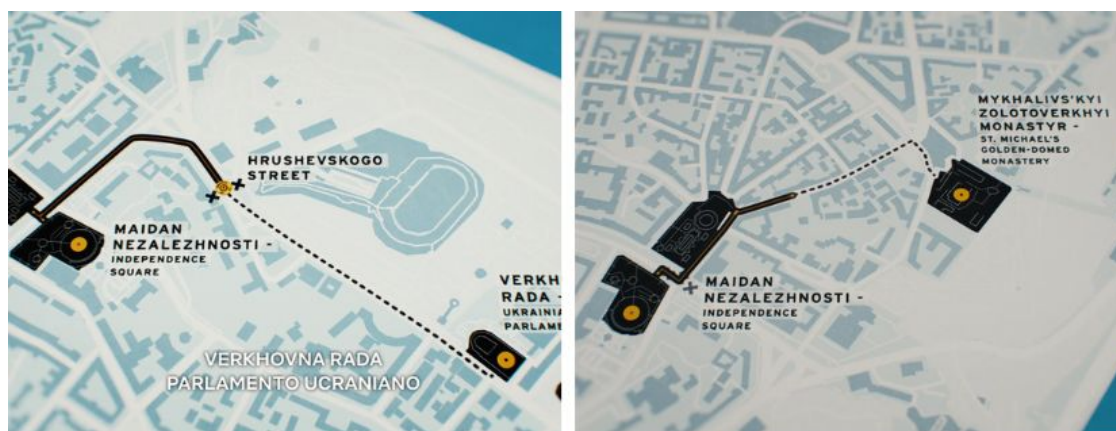


Figura 2 - Representação gráfica em forma de mapa das ruas e prédios de Kiev.

Fonte: imagens capturadas pela autora.

A respeito de escolhas estéticas, *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* possui características documentais mais tradicionais do que as propostas por Farocki, fazendo uso da dinâmica de entrevista, planos que acompanham determinados personagens, e a presença de cinegrafistas profissionais envolvidos na captação das imagens para o filme. O documentário consegue desvencilhar-se um pouco do formato mais convencional ao evidenciar o uso constante de câmera na mão, em virtude que o filme torna necessário uma locomoção constante em ordem de acompanhar personagens e acontecimentos. Em quesito de experimentação de dispositivos, a obra de Afineevsky possui um visual atualizado quando

comparado a *Videogramas de uma revolução*, visto que o avanço tecnológico escalonou para câmeras mais leves e portáteis, tais quais as de celular utilizadas em dados momentos. Tal avanço estético pode ser percebido também nas imagens televisivas, uma vez que a resolução das imagens é aprimorada, bem como a limitação da dinâmica de estúdio apresentada na obra de Ujicã e Farocki não se faz mais necessária, apresentando uma perspectiva acerca dos debates do futuro político do país vinda diretamente do Parlamento ucraniano, sem necessidade de mediação de informações.

Outro fator que enfatiza a proximidade presente entre os documentários, ocorre mediante a constatação do fato que dois jovens, separados por 22 anos de diferença, performam oratórias semelhantes perante as câmeras como forma de denúncia da violência incisiva da polícia contra manifestantes em seus respectivos países. Não obstante, tal padrão não se limita meramente ao lado opositor ao governo, dado que há momentos de repetição histórica entre os líderes políticos retratados, onde Yanukovych e Ceaușescu fogem de seus Estados, Ucrânia e Romênia, conforme a possibilidade da queda de seus governos torna-se eminente.



Figura 3 - Momento de partida em helicóptero dos presidentes de seus respectivos países.

Fonte: imagens capturadas pela autora.

Tendo em vista que os dois filmes sob análise retratam momentos de conflitos ideológicos e, por consequência, físicos entre o povo e a forma de governo infligida a eles, é esperado que os documentários usem imagens que representam tais momentos de dissidência. Contudo, cabe observar que cada filme possui sua maneira singular de evidenciar isso, ao passo que *Videogramas de uma revolução*, dotado de uma dramaticidade menos assídua, faz

uso em raros momentos de imagens com pessoas machucadas perante a câmera. Além disso, ao retratar a morte de Nicolae e Elena Ceaușescu após serem fuzilados pelo exército, o filme utiliza os segundos finais de tela para apresentar o acontecimento, uma vez que os realizadores entendem que tratam-se de imagens com alta densidade psicológica e ética.

Em oposição a isso, *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* possui uma visão exacerbada em dramaticidade dos episódios retratados, de modo que a relação do filme com a tragédia se manifesta de forma mais gráfica. Ao longo de todo o documentário, são inseridas na montagem imagens de pessoas lesionadas nos conflitos, de modo que, ao intercalar o depoimento de um dos personagens acerca da morte de um amigo próximo, com a imagem do suposto momento sendo filmado, tal atitude leva a película a atingir o ápice de sua explicitude. Apesar do filme não deixar claro se o depoimento e a imagem documentada são frutos da mesma eventualidade, a sugestão proporcionada pela montagem acerca desse momento provoca questionamentos a respeito dos limites éticos possivelmente ultrapassados por Afineevsky em dada situação.

Análogo a questão ética e a forma que determinados momentos são apresentados, cabe ressaltar a questão de ambos filmes apresentarem um olhar parcial ante a história que retratam. Em *Videogramas de uma revolução*, essa tendência faz-se presente quando o documentário explicita as percepções dos diretores por meio de *voz over*, de forma a conduzir o público a adotar um olhar similar ao de Ujică e Farocki perante os fatos retratados. É importante apontar também o hibridismo no olhar dos diretores diante os arquivos, dado que Andrei Ujică possui nacionalidade romena, ao passo que Harun Farocki é alemão. Dessa forma, o embate entre um olhar externo e um interno dos eventos apresentados em cena pode resultar na necessidade de estipulação de um comum acordo, em favor da definição da melhor significância a ser vinculada às imagens de arquivo.

Por outro lado, em *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* a parcialidade presente no documentário possui um contexto mais complexo de ser definido, dada a situação política a ela intrínseca. Apesar do documentário de Afineevsky apresentar um número considerável de pessoas fazendo parte do movimento da Euromaidan, tal perspectiva pró-Occidente não condiz com as opiniões em vigor na totalidade do país da Ucrânia. Composta por uma população majoritariamente pró-Rússia, o documentário limita-se a retratar apenas uma visão política dos manifestos de 2013, abrindo espaço para demais películas apresentarem uma perspectiva contrária dos acontecimentos discutidos. À vista

disso, um olhar diferenciado de tais fatos pode ser percebido no episódio *Ukraine: les masques de la révolution* (2016) do programa de televisão francês *Spécial investigation* (2008-).

Dentre os componentes visuais presentes nas obras, utilizados como recursos auxiliares na concepção narrativa, a presença das cartelas também deve ser exaltada. No documentário de Farocki e Ujică, sua presença se manifesta por meio de títulos os quais condensam a essência do momento a ser exibido em frases breves, ou somente uma única palavra. Apesar do artifício não se limitar a datas e locais como forma de organização da disposição dos eventos, o documentário acaba guiando-se por tais enunciados, uma vez que eles representam momentos significantes para a narrativa, de acordo com o olhar dos diretores perante o filme.

Winter on fire: Ukraine's fight for freedom, por outro lado, mantém novamente uma estrutura mais tradicional, sequenciando as imagens de acordo com os dias que os acontecimentos nas manifestações ocorrem, servindo também como recurso para contabilizar a quantidade de dias que a Euromaidan durou. Tal organização sequencial aplica-se melhor a *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* que em *Videogramas de uma revolução* devido a disposição narrativa presente no longa de Afineevsky possuir esta lógica de cotidiano, ao passo que o documentário de Farocki dispõe do mesmo caráter sequencial, mas não como elemento principal ao expor sua história.

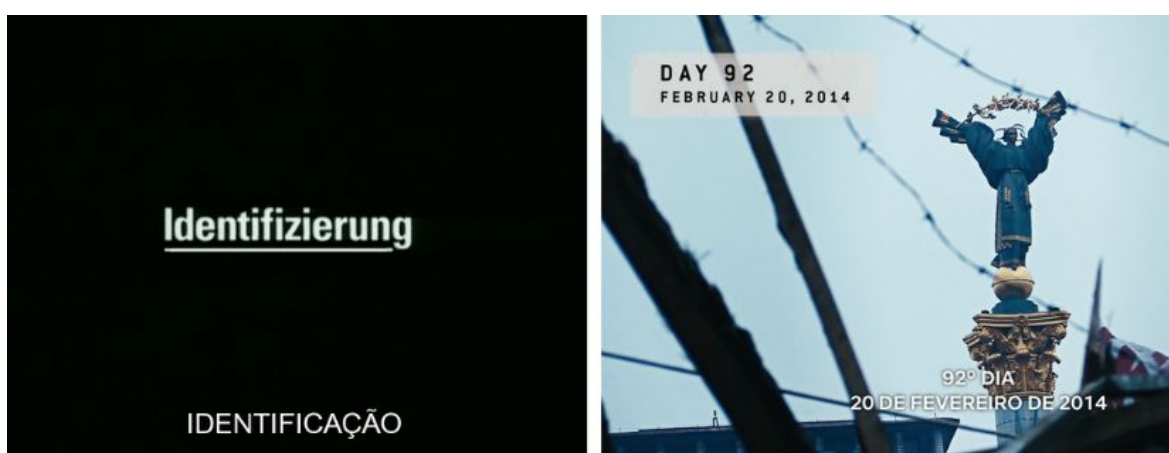


Figura 4 - À esquerda, cartela utilizada em *Videogramas de uma revolução*. À direita, mesmo recurso aplicado de forma distinta em *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom*.

Fonte: imagens capturadas pela autora.

Sob uma perspectiva mais politizada com relação às similaridades apresentadas entre os dois documentários, é interessante a reflexão a respeito dos quesitos organizacionais dos eventos políticos retratados em cada filme. Sejam tais elementos ideológicos ou estratégicos, faz-se necessária a revelação de uma presença sistemática nas manifestações, uma vez que ela trilha um caminho a uma compreensão mais abrangente dos fatores envolvidos na realização de uma manifestação popular com desfecho positivo.

Na obra de Ujicã e Farocki, é evidenciada tal sistemática quando, na sede do Comitê Central, ocupantes do prédio e líderes da revolta estabelecem suas reivindicações, determinando medidas para a forma de governo ser alterada, bem como uma nova estruturação das instituições de poder. Já em *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom*, temos a demonstração de tal ocorrência quando é explicado, por meio de depoimentos, de que forma se dava a divisão de funções e tarefas na Maidan, a medida que imagens captadas nesses momentos são inseridas na montagem, reiterando a ideia de estrutura a qual é narrada. Nas imagens, é retratado desde a organização da distribuição de comida e remédios para os manifestantes, até a forma de funcionamento da AutoMaidan⁸.

Por fim, em meio a linha tênue presente nos fatores que aproximam e distanciam as obras sob análise, faz-se necessária uma última observação em referência a categorização estabelecida para cada documentário, de acordo com as classificações fundamentadas por Nichols (2005). Com base nas definições estipuladas pelo autor, o modo expositivo distingue-se como um módulo o qual preza a sustentação do argumento que propõe em tela acima de qualquer outra característica. Conforme a construção narrativa é concebida de forma a sustentar isso, há a utilização de recursos como a alternância entre o que é dito e o que é mostrado para reiterar tal ideia. O modo poético, em contraponto, tem um zelo mais significativo com a estética apresentada no filme e é dotado de subjetividade, dando destaque para a valorização da impressão do documentarista perante o universo que retrata.

Uma vez compreendidas dadas categorizações, é evidente que *Videogramas de uma revolução* possui traços mais compatíveis com o modo poético no mesmo grau que *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* pode ser definido como documentário expositivo. Entretanto, é perceptível também que cada filme manifesta outras características plausíveis de serem enquadradas nos demais modos propostos por Nichols (2005), bem como momentos

⁸ Manifestantes da Euromaidan detentores de veículos automóveis os quais realizavam procissões pela capital como forma de protesto.

que ocorre um registro dos fatos sem a interferência do documentarista daquela realidade - modo observativo -, como também a presença de percepções acerca do procedimento de imagem e composição dos planos - modo reflexivo. Por conseguinte, devido aos filmes não serem viáveis para uma classificação absoluta em uma única modalidade, tal amplitude apenas reitera os demais pontos levantados ao longo do artigo, de forma a demonstrar a associação intrínseca entre as obras, bem como as diversas possibilidades de definição que podem ser relacionadas a cada documentário.

4. Considerações finais

À medida que as características propostas de serem analisadas em cada documentário cumprem seu propósito de servirem como ferramenta de estudo, é esperado que a manifestação de questionamentos levantados ao início do artigo surjam conforme sua conclusão pronuncia-se. Considerando a presença do vínculo entre o indivíduo que produz imagens caseiras com seu material, percebe-se que os filmes *Videogramas de uma revolução* e *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* trazem momentos-chave dotados de um tom de denúncia perante a realidade que presenciam. Contudo, se observados sob um ponto de vista mais genérico, as imagens apresentadas nos documentários são majoritariamente integrantes do escopo da memória. Ao passo que tais indivíduos capturam com suas câmeras os eventos que os permeiam, há uma compreensão por parte dos mesmos que suas imagens registradas farão parte de uma ampla gama de documentos históricos daquele acontecimento.

No mesmo viés, pode-se interpretar também o reflexo de documentar o mundo ao seu redor, como forma de corroboração da vivência de dada experiência, visto que na concepção social contemporânea em vigor, além da relação estabelecida entre câmera e corpo ter-se tornado mais íntima, a validação de vivenciar o momento por meio digital corrobora a veracidade do fato, bem como agrega *status*, dependendo da situação em perspectiva.

Ademais, o artigo também apresenta respostas para demais questionamentos propostos ao longo da introdução, como a relação presente entre os diretores e as imagens que manipulam, tal qual a relevância do dispositivo na construção narrativa. No entanto, é perceptível que a abordagem adotada em tais tópicos, do mesmo modo que com os demais, não obteve uma análise profunda e estendida. Além da limitação de volume de escrita

estipulada no artigo em questão, é importante considerar a abrangência presente no assunto investigado.

Considerando tais restrições, foi estipulado o uso dos filmes de Ujicã, Farocki e Afineevsky, apesar da expressiva presença de demais filmes com tais características, pela relevância que cada um representa para diferentes vertentes cinematográficas. Ao passo que *Videogramas de uma revolução* foi fundamental no processo de viabilizar demais filmes documentais de disporem da alternativa do uso de imagens de arquivo como principal recurso narrativo, *Winter on fire: Ukraine's fight for freedom* funciona como exemplo notável da aproximação presente entre o gênero documental com a questão do uso de imagens de celular, o qual encontra-se em ascensão no meio audiovisual. Além disso, a seleção de tópicos a serem analisados de forma comparativa, como utilização de *voz over*, duração de planos e recursos gráficos, deve-se pela assiduidade dos mesmos nos documentários em questão, da mesma maneira que sua relevância em face da construção narrativa é mais expressiva que demais elementos.

À medida que é percebido as possibilidades presentes no escopo de pesquisa acadêmica o assunto aqui abordado, faz-se como intenção da autora a continuidade da pesquisa proposta neste artigo, visando maior compreensão da relação do celular com novas formas de dispositivos, e sua aplicabilidade em manifestações populares. A escolha é considerada devido a relevância que o estudo do dispositivo possui no escopo teórico, bem como as possibilidades que as imagens de celular presentes no meio audiovisual apresentam, tanto em aspectos de inovação estética quanto de linguagem.

5. Referências

- ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 416 p.
- BRINTON, Crane. *Anatomia das revoluções*. 1a ed. Nova Iorque: Vintage, 1938. 320 p.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. 1a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 373 p.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. 1a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 326 p.
- FAROCKI, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. 1a ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2013. 314 p.
- LIMA, Thiago Rodrigues. *Videogramas de uma revolução: apontamentos sobre o totalitarismo e a multiplicidade de olhares nas imagens*. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0507-1.pdf>>. Acesso em: 24 out. 2018.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6a ed. Campinas: Papirus, 2011. 272 p.
- MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. 7a ed. Campinas: Papirus, 2006. 432 p.
- MELLO, Jamer Guterres de. *A apropriação de imagens de arquivo na obra de Harun Farocki e Péter Forgács*. Disponível em: <http://www.doc.ubi.pt/13/dossier_jamer_mello.pdf>. Acesso em 10 jun. 2018.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. 6a ed. Campinas: Papirus, 2016. 336 p.
- OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *Serguei Eisenstein e o cinema da revolução*. Revista Universitária do Audiovisual, São Paulo, jan. 2015. Disponível em: <<http://www.rua.ufscar.br/serguei-eisenstein-e-o-cinema-da-revolucao/>>. Acesso em: 30 out. 2018.
- PARENTE, André. *Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo*. In: *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. 28 p.
- PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Org.). *Estéticas do digital: cinema e tecnologia*. Covilhã, Portugal: Labcom, 2007. 124 p.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 214 p.

Referências filmicas:

FOGO QUE NÃO SE APAGA. Harun Farocki. Alemanha. 1969. 16mm.

WINTER ON FIRE: UKRAINE'S FIGHT FOR FREEDOM. Evgeny Afineevsky. Reino Unido-Ucrânia-Estados Unidos, 2015.

VIDEOGRAMAS DE UMA REVOLUÇÃO. Harun Farocki, Andrei Ujică. Alemanha-Romênia, 1992, 16mm.