

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

PEDRO AUGUSTO BEILER DE SIQUEIRA GARCIA

**RASTROS DA LUTA: ENTRE O DOCUMENTÁRIO E AS  
INSURGÊNCIAS DE JUNHO DE 2013**



Niterói  
2019

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

PEDRO AUGUSTO BEILER DE SIQUEIRA GARCIA

**RASTROS DA LUTA: ENTRE O DOCUMENTÁRIO E AS  
INSURGÊNCIAS DE JUNHO DE 2013**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito de obtenção do grau de Mestre. Linha de pesquisa: Histórias e Políticas. Área de concentração: Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Cezar Migliorin

Niterói  
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINEUFF

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

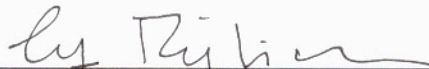
Ata de Defesa do mestrando PEDRO AUGUSTO  
BEILER DE SIQUEIRA GARCIA, na forma em  
que se segue:

Aos 28 dias do mês de novembro de dois mil e dezenove, às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Tiradentes 17, Ingá – Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de *Pedro Augusto Beiler de Siqueira Garcia* formada pelos seguintes professores doutores: Cezar Migliorin – Universidade Federal Fluminense (presidente), Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos – Universidade Federal Fluminense e Patricia Furtado Mendes Machado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **"Rastros da Luta: entre o documentário e as insurgências de junho de 2013"**. 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:

*Destacamos o importante engajamento da dissertação com o tempo presente. A atenção aos acontecimentos de 2013 no Brasil colocou desafios epistemológicos que o mestrando trabalhou com desenvoltura. Destacamos ainda a proximidade do trabalho com as imagens e com as práticas coletivas militantes em trabalho acadêmico de fôlego.*

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

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Cezar Migliorin, lavei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

  
Cezar Migliorin - UFF (Orientador)

  
Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos - UFF

  
Patricia Furtado Mendes Machado – PUC-RJ

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

G216r Garcia, Pedro Augusto Beiler de Siqueira  
Rastros da luta : Entre o documentário e as insurgências  
de junho de 2013 / Pedro Augusto Beiler de Siqueira Garcia ;  
Cezar Migliorin, orientador. Niterói, 2019.  
123 f.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,  
Niterói, 2019.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2019.m.02863168118>

1. Documentário (Cinema). 2. Insurgência. 3. Estética. 4.  
Política. 5. Produção intelectual. I. Migliorin, Cezar,  
orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de  
Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

## AGARDECIMENTOS

Ao Cezar Migliorin pela orientação e, principalmente, por apontar caminhos de um conhecimento que se faz em coletivo. Aos colegas do Kumã, em especial à Jo com quem dividi as angústias da pesquisa e do mestrado. Às amigadas que atravessaram meus dias de Rio de Janeiro: Jean, Marcus, Arthur, Dandara, Anderson, Dani, Renato, Bruno, Ana, Gui, Daniel e tantos outros. À Maria ou Mariana pela sorte dos encontros e pelas leituras. À Dácia Ibiapina e Vladimir Seixas pelos filmes, pelos diálogos e pela generosidade. À Maira pela presença e pela amizade. Ao meu pai, em memória. Nossas discordâncias foram essenciais para minha formação política. À Isabel por me receber em uma cidade nova. À minha mãe por todo trabalho que me permitiu traçar meus próprios desvios. Ao meu irmão pelo carinho, sempre. Aos parceiros de cinema e luta do DF. Ao Jorge Vasconcelos e à Karla Holanda pelas palavras na qualificação. Ao ST Cinema Brasileiro Contemporâneo da SOCINE pelas trocas e aprendizados. Aos professores do PPGCine, em especial Mariana Baltar, pela atenção e pelo desafio de criar um novo programa de pós-graduação nesse momento. À Camila Jourdan e ao Grupo de Estudos Maria Lacerda de Moura pelas leituras do Comitê Invisível. Ao MPL-DF pelas lutas que acompanhei carregando uma câmera. À Amanda pela parceria, até o fim do mundo. A todos aqueles que lutam por outros mundos possíveis.

Aos nossos amigos.

## RESUMO

A pesquisa pretende traçar contatos entre o cinema documentário e movimentos insurgentes a partir de filmes afetados pelas jornadas de luta de junho de 2013. Para isso, nos atentamos a essas imagens enquanto rastros de um acontecimento múltiplo. Perguntamos como o cinema ao entrar em contato com imagens produzidas em meio a ação direta pode também participar dos engajamentos filmados, em uma dimensão sensível, e fazer durar virtualidades dessas lutas. Para isso, caminharemos de forma mais próxima aos documentários *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014), *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017) e *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015), entre outros. Junto a uma cena do primeiro, buscaremos o que se chama de imagem insurgente. Ao nos aproximar do segundo filme, pretende-se pensar a forma como esse cinema engajado convoca seu espectador em uma política do sensível. E, com *Vozerio*, tentaremos traçar uma linha que atravessa a cidade em revolta entre os tempos da luta e da produção de imagens.

**Palavras chave:** cinema; documentário; insurgência; engajamento, ação direta.

## ABSTRACT

The research intends to draw lines between the documentary cinema and insurgent movements, having as object films that have been affected by the 2013 protests in Brazil. Attention is dedicated to images as traces of this event,. It is asked how film can participate through dimensions of the sensible in the political engagements in which they were themselves produced and also prolong virtualities of this combat. The approach main focuses are three documentaries: *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014), *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017) and *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015). Following a scene from the first, what is hereby named "insurgent images" will be outlined. By approaching the second film, it is intended to elaborate the manner in which this engaged cinema summons up the spectator within politics of the sensible. At last, with *Vozerio*, ways through the city in rebellion are delineated between times of fight and image production.

**Keywords:** cinema, documentary; insurgency; engagement, direct action.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. AO REDOR DE JUNHO	20
2. IMAGENS RESSURGENTES	38
2.1. O CORPO EM LUTA E CENA	40
2.2. LUTAR COMO MODO DE ENGAJAMENTO DA IMAGEM	44
2.3. PARA ALÉM DA REPRESENTAÇÃO, DESTITUIR	47
2.4. HISTÓRIA E DIFERENÇA	54
3. A CONVOCAÇÃO DE UM OLHAR ENGAJADO	63
3.1 FOUND FOOTAGE, MÍDIA E MIDIATIVISMO	66
3.2 ESPECTADOR, POLÍTICA E ENGAJAMENTO	69
3.3 MODOS DE VER, TELAS E GRUPOS	74
4. LUTAR ENTRE GEOGRAFIAS E CALENDÁRIOS	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
TRAÇOS DA AÇÃO DIRETA NO CINEMA	108
RASTROS QUE DEIXAMOS	116
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
FILMOGRAFIA	121



“Solte seus punhos  
Solte sua voz  
Rasgando no ar, rasgando no ar”  
Cólera

## INTRODUÇÃO

Não há movimento revolucionário sem uma linguagem capaz de exprimir, simultaneamente, a condição que nos é apresentada e o possível que a fissura. (COMITÉ INVISÍVEL, 2015, p. 14)

Aquele que luta acaba por não encontrar respostas definitivas, estruturas prontas ou definir métodos a serem apenas reproduzidos na próxima ação e ainda continua lutando. Quem luta segue lutando não porque um dia irá vencer e se satisfazer, ainda que seus horizontes sejam concretos, mas antes pelo fato de a luta ser um modo de existir, ou melhor, por ser em si o fazer de novos modos de existir. A ação política é uma experiência imanente. O fazer documental é, de alguma forma, um correspondente da luta política para o cinema. O documentário busca um real e não o alcança, ao menos não como objeto fixo. Mas é esse seu modo de existir. Como nos diz Comolli:

Espectador do cinema documentário, encontro-me na ambivalência. Quero estar ao mesmo tempo no cinema e não no cinema, quero acreditar na cena (ou duvidar dela), mas também quero crer no referente real da cena (ou duvidar dele). Quero simultaneamente crer e duvidar da realidade representada assim como da realidade da representação. Meu prazer, minha curiosidade, minha necessidade de conhecer, meu desejo de saber são recolocados em movimento por essa dialética da crença e da dúvida. (COMOLLI, 2008, p. 170-171)

O documentário engajado ou militante é duplamente impossível, pois quer lutar no risco do fracasso e filmar no risco do real, e não deixa por isso de atuar como elemento de criação estética e transformação política, simultaneamente. Esta pesquisa tem como desejo seguir alguns desses caminhos impossíveis traçados por certos documentários engajados. Caminhos impossíveis, porém de materialidades e presenças evidentes.

Curiosamente, os autores anônimos do Comitê Invisível, ao falar da importância de uma atenção ao que persiste das lutas, seja “na ocupação de uma praça, numa vaga de motins ou numa frase perturbadora pintada numa parede”, optam por dizer que “o real é aquilo que persiste” (2015, p. 155). Dizem, aí, que não cabe decidir entre aquilo que se constrói nas práticas de luta e uma eficiência para alcançar a transformação maior, pois “a nossa força de golpe é feita da própria intensidade daquilo que vivemos, da alegria que daí emana, das formas de

expressão que aí se inventam, da capacidade coletiva para resistir de que ela é testemunha” (COMITÊ INVISÍVEL, 2015, p. 155).

Assim, seguimos traçando essa linha que transita entre o documentário e a luta política. Se o real das rebeliões são as novas formas de vida e expressão que resistem aos conflitos, no documentário o real é aquilo que persiste, nas imagens, do contato entre a câmera e o que ela se põe a filmar. Há nos dois uma relação de persistência, de fazer durar modos insurgentes ou imagens. Documentário e luta, assim, se encontram em suas relações com o tempo, com as quais os dois inevitavelmente têm que lidar.

\* \* \*

É pelo desejo de pensar as relações entre cinema e luta, estética e política, documentário e insurgência que iniciamos a atual pesquisa<sup>1</sup>. Escrever sobre filmes como *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014), *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015) e *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017) é também nos colocar em meio a esta imbricação de fazeres estético-políticos, cinematográfico-insurgentes. Aqui somos mobilizados simultaneamente pelos filmes e pelas lutas que estes recriam.

Como primeiro traço comum, podemos apontar que esses três documentários têm uma relação central com as imagens produzidas em meio às lutas, seja como *found footage* ou como cenas gravadas já para cada obra. Uma primeira intuição nos levará a perguntar como estes filmes reagem diante do espírito da ação direta (OITICICA, 1970), ou seja, como são afetados por essas imagens de uma luta que recusa a representação como caminho e opta por fazer já a transformação que se pretende.

Há, porém, no recorte feito para essa dissertação, outro atravessamento comum aos três filmes. De diferentes formas *Ressurgente*, *Vozerio* e *Operações da Garantia da Lei e da Ordem* são atravessados por um mesmo acontecimento: as Jornadas de Junho.

---

<sup>1</sup> Ou seja relações entre uma dimensão sensível e uma dimensão pública, social, coletiva.

## POR QUE JUNHO DE 2013?

No dia 13 de junho de 2013, em meio às manifestações que tomavam as ruas das cidades brasileiras, um apresentador de programas policiais da TV aberta propõe, ao vivo, uma enquete<sup>2</sup> segundo a qual os espectadores deveriam votar sim ou não para a seguinte pergunta: “você é a favor desse tipo de protesto?”. Ele, então, se referia ao que chamava de atos de vandalismo, protestos nos quais a materialidade das instituições do Estado e do capitalismo – ônibus, prédios públicos, bancos – se tornaram alvo das revoltas e dos manifestantes. Para surpresa do apresentador, a população que assistia seu programa respondeu, com larga vantagem, que sim, apoiava aquelas manifestações. Acreditando se tratar de uma confusão de palavras, de uma má interpretação do sentido do texto, ele sugere então a alteração da frase para “você é a favor de protesto com baderna?”. O resultado é o mesmo.

Não queremos dizer aqui que este ocorrido seja prova de alguma adesão específica a modos de luta, mas que, aparentemente, o apresentador em cena deixava de perceber uma fissura sensível como importante parte daquele acontecimento<sup>3</sup>. Fissuras produzidas entre o que era possível antes e depois de se estar nas ruas. Havia uma dimensão estética e política, para além dos discursos, que escapava ao apresentador. Naquele momento, junto a uma profusão de imagens vindas da rua, vários caminhos se desenhavam sem um controle tão evidente das narrativas<sup>4</sup>.

Lembramos esse caso para explicitar algo próprio daquelas lutas que nos interessará na forma como pretendemos percorrer os objetos dessa pesquisa, documentários de alguma forma atravessados pelo acontecimento de junho de 2013. Lembramos que é nas fissuras que se revelaram as potências do acontecimento e que ainda hoje não há consensos ou unidade sobre o que foram as

---

<sup>2</sup> Datena! surpreendido em pesquisa Passe Livre 13/06/13. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=OY8uOdX6zBA](http://www.youtube.com/watch?v=OY8uOdX6zBA). Acesso em: 10 de setembro de 2019.

<sup>3</sup> “Trata-se agora de nos voltarmos para as experiências insurreccionárias e vermos o que podemos aprender com elas através da noção de *acontecimento*, isto é, de uma verdade que não se insere mais no âmbito da correspondência, mas da ação, e que é capaz de instaurar deste modo novas potências [...]” (JOURDAN, 2018, p. 171).

<sup>4</sup> Aqui destacamos que as disputas sobre o que foi *Junho de 2013* não estiveram apenas nas leituras posteriores, mas, como aponta Raquel Rolnik, “no decorrer dos protestos, houve uma disputa nos cartazes empunhados pelo conjunto heterogêneo que ocupou as ruas e uma guerra de interpretações das vozes rebeldes” (2013, p.7).

Jornadas de Junho. Talvez porque, como costumam dizer, aquele mês “não acabou”.

Assim, lidar com filmes atravessados por 2013 é mais do que olhar para obras que tenham tematizado aquele momento, mas pensar um cinema que, em contato com aquele fazer político, seja também afetado sensivelmente por suas questões. Falar em um cinema atravessado pelas Jornadas de Junho é, portanto, pensar um cinema que apresenta um entrelaçamento entre a produção de imagens e as práticas insurgentes. Aqui talvez se coloque uma pergunta central da dissertação: de que formas os documentários elencados se relacionam com as lutas insurgentes de junho de 2013? De que modos eles participam dessas jornadas?

Mas não nos referimos, aqui, a um mês isolado ou a uma data entendida como recorte temporal. Apontando a forma como o filme *Ressurgentes: um filme de ação direta* escreve aquele acontecimento, o pesquisador Vinícius Andrade de Oliveira diz que, no filme, “as Jornadas de Junho de 2013 se tornam, ao mesmo tempo, final e começo, ou seja, um ponto numa história de lutas mais ampla que as atravessa e ultrapassa.” (2016, p. 65). Assim o *junho* a que nos referimos não está apenas nas imagens produzidas naquele momento restrito, mas torna-se possível em imagens que lhe precedem ou ainda nas que viriam a se produzir posteriormente, que de alguma forma fossem atravessadas pelas subjetividades insurgentes produzidas e produtoras daquelas lutas.

É nesse fluxo da história, cortado transversalmente por 2013, que encontramos os documentários aos quais dedicaremos nossa atenção ao longo das páginas que se seguem. Juntamos *Ressurgentes*, *Vozerio* e *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* não pelo que têm de comum, mas pela forma singular como lidam com as imagens de luta e que, assim, nos permitem mobilizar diferentes questões encontradas no contato entre o cinema e o engajamento político<sup>5</sup>. Também

---

<sup>5</sup> Vale ressaltar, como elemento expressivo, que os filmes a que nos dedicamos mais profundamente não são aqueles que lidam de forma mais direta com as Jornadas de Junho ou que as têm como tema central, mas aqueles nos quais buscamos traços de uma subjetividade insurgente. Entre outros em que *junho* está tematizado de forma mais central poderíamos listar *Com Vandalismo* (Coletivo Nigéria, 2013), *Junho, o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014), *20 Centavos* (Tiago Tambelli, 2014), *A partir de agora* (Carlos Pronzato, 2014) e *Rio em Chamas* (Daniel Caetano, Eduardo Souza Lima, Vinícius Reis, Cavi Borges, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Clara Linhart e André Sampaio, 2014).

outros filmes<sup>6</sup> povoaram essas relações e serão convocados na tentativa de pensar as imagens para além do isolamento de gestos autorais individualizados, mas para pensá-los nas mútuas contaminações do fazer desses documentários, como criação dentro da multiplicidade que os percorre.

## OLHAR PELAS BRECHAS

Em dado momento, diante de um objeto singular de pesquisa, nos perguntamos, então: o que fazer? A sinceridade da pergunta busca seguir parte do que nos diz Guattari:

Um conceito só vale pela vida que lhe é dada. Ele tem menos por função guiar a representação e a ação do que catalisar os universos de referência que configuram um campo pragmático. (GUATTARI, 1992, p. 177)

Assim, ao percorrer os filmes que iremos trabalhar, pretende-se não apenas encaixá-los em conceitos prontos onde melhor se adequem, mas, sobretudo, fazê-los reagir em um circuito que passe pelas teorias, engajamentos e imagens. É nesses contatos produtores/criadores de pensamentos/ideias que se pretende atuar. Mas é também nos próprios filmes e nos seus rastros que se pretende encontrar espaços para essas relações.

Todo filme é, sem dúvida, um sistema, mas nenhum sistema formado humanamente se apresenta sem brechas, falhas, aporias, contradições, sem manifestar sua própria contestação ou sua destruição. Os buracos do sistema, eis o que convém examinar. (COMOLLI, 2008, p. 187)

É nessas brechas ou buracos, como diz Comolli, que nos parece possível encontrar então caminhos para essas relações. E estar nessas fricções/atritos/fissuras não implica contradizer os filmes, ou buscar neles algo que estes pretendiam esconder, mas justamente estar junto dos procedimentos próprios do cinema documentário que permite e acolhe essas brechas como parte de seu

---

<sup>6</sup> Não apenas no cinema contemporâneo encontramos essas conexões, mas em momentos diversos e por motivos distintos recorremos a filmes como *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969), *La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas, 1968) e *Blá blá blá* (Andrea Tonacci, 1968), traçando uma linha imprecisa e não explícita entre dois momentos de levante, 1968 e 2013.

fazer, evitando um modo espetáculo<sup>7</sup> onde tudo já estaria dito e o qual bastasse reproduzir. O documentário se escreve também nas próprias falhas, no que lhe escapa ao filmar um outro.

No documentário engajado, essas brechas parecem também presentes e reforçadas pelas falhas e caminhos incertos do próprio engajamento militante. A imagem diante de um ato político, em especial ante o que se chama de ação direta, está diante de dupla incerteza. A incerteza do destino da própria ação filmada, que, como conflito, não pode prever seus resultados ou desdobramentos, e a incerteza da imagem, que não domina o real que tenta capturar.

É nessas brechas que tentaremos nos aproximar, em meio ao texto e à pesquisa, de *junho*, das formas de luta e dos filmes. Não nos interessará, portanto, analisar à exaustão os documentários elencados, mas encontrar em cada um traços que apontem para possíveis relações estético-políticas do cinema em contato com a ação insurgente.

## COM NOSSOS AMIGOS

Escrever é uma vaidade, se não for para amigos. Para amigos que ainda não conhecemos, também. Nós estaremos nos próximos anos por todo o lado em que isto queime. (COMITÊ INVISIVEL, 2015, p. 193)

Escrever para amigos não é escrever para um pequeno grupo que já se reconhece, mas escrever mobilizado pelo desejo de conspirar e, nesse contato entre o texto e seus leitores, criar novas amizades, reconhecendo uma revolta compartilhada.

É seguindo essa intenção, também enquanto leitores-pesquisadores, que, ao longo da dissertação, pretendemos nos aproximar de autorxs, pensadorxs, artistas e militantes que nos permitam criar um círculo de amizades capaz de mobilizar as ideias, filmes e lutas com as quais nos ocupamos e que nos ocupam.

Essa bibliografia (ou esses amigos) a que recorreremos poderia ser dividida esquematicamente em três principais grupos, de acordo com suas principais

---

<sup>7</sup> E acompanhamos o autor quando este afirma: “Nem todas as luzes do espetáculo colocaram fim à obscuridade do mundo, e digo isso com uma esperança naquilo que virá, uma esperança de que um pouco dessa preciosa obscuridade resistirá na parte refratária do cinema ao espetáculo, de que nos renderemos às graças da sombra, às belezas do desconhecido, aos golpes do destino” (COMOLLI, 2008, p. 188).

implicações para a pesquisa, ainda que as separações não possam ser tão rígidas e que entre estes que iremos propor haja interseções e trânsitos, não sendo assim grupos fixos. Dividimos, porém, estes entre: 1) pensamentos marcados por uma não separação entre a *práxis* política militante e as reflexões teóricas; 2) um pensamento atento à dimensão heterogênea da subjetividade e do capitalismo; 3) aqueles escritos dedicados a pensar as relações estético-políticas de um cinema engajado.

Ao primeiro grupo, poderíamos trazer os escritos insurgentes do Comitê Invisível (2015; 2017), os textos anarquistas de José Oiticica (1970) ou de Camila Jourdan (2018) e o pensamento zapatista nas palavras do Subcomandante Insurgente Marcos<sup>8</sup> (2008). Com estes e outros buscamos uma escrita que entenda a própria insurgência e a *práxis* política como formas de produção de ideias e conhecimentos e que perceba que estar em contato com elas é evitar certas hierarquias entre o pensamento sistematizado e aquele que emerge de uma coletividade em luta. Como diz S. I. Marcos em sua conferência, uma teoria “tão outra que é prática” (2008, p. 28).

A preocupação da segunda aproximação de pensamento é não recair a lógicas binárias de compreensão do capitalismo e da subjetividade, do tipo infraestrutura material/superestrutura ideológica. Com pensadores como Félix Guattari (1992; 1996; 2010) e Maurizio Lazzarato (2014), entre outros, pretendemos entender o caráter de heterogênesse da produção de subjetividade. Compreender a “subjetividade enquanto produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais” e que os “diferentes registros semióticos que concorrem para o engendramento da subjetividade não mantêm relações hierárquicas obrigatórias, fixadas definitivamente” (GUATTARI, 1992, p. 11).

O terceiro grupo, por sua vez, é ocupado por aqueles que, antes dessa dissertação, trilharam caminhos que inspiram a presente pesquisa e que, como aqui desejamos, ousaram pensar esse cinema politicamente engajado, que mira uma transformação social, em seus gestos de criação, para além de certos preconceitos redutores. Com estes buscaremos nos aprofundar nos múltiplos entrelaçamentos

---

<sup>8</sup> Que em maio de 2014 passou a se chamar Subcomandante Insurgente Galeano como forma de fazer viver o colega zapatista de mesmo nome assassinado naquele ano. Sobre esse caso falou o Subcomandante Insurgente Moisés “Pensam que ao assassinar o companheiro Galeano, aí se acabaria a luta de nossa organização, mas NÃO”. Disponível em: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/26/palabras-de-la-comandancia-general-del-ezln-en-voz-del-subcomandante-insurgente-moisés-en-el-homenaje-al-companero-galeano-el-día-24-de-mayo-del-2014-en-la-realidad-chiapas-mexico/>. Acesso em: 30 de setembro de 2019.



entre o cinema e as lutas coletivas, entre a imagem e a revolta. Destacamos aqui as pesquisas de Nicole Brenez (2014; 2017), Amaranta Cesar (2017) e Vinícius Andrade de Oliveira (2016).

## PERCURSO

Arriscamos dizer que talvez fosse possível, nessa leitura, não seguir a ordem de capítulos proposta, porque estes não seguem entre si um encadeamento lógico causal, mas, antes, se relacionam por contatos, aproximações, por serem gestos que confluem para um mesmo desejo. O desejo de encontrar nesses documentários formas de lutar com as imagens, modos de engajamento estético-político pelo cinema. A cada capítulo, então, tentamos encontrar diferentes traços dessa ação direta própria do cinema<sup>9</sup>, partindo sempre de uma materialidade das imagens e do que elas podem mobilizar para além de si.

No primeiro capítulo, *Ao redor de Junho*, percorremos esse acontecimento através de imagens encontradas em meio à produção de documentários posteriores. Buscamos reescrever um 2013 possível pela montagem de cenas diversas desses filmes em contato com pensamentos e falas que tentaram tocar pontos daquelas jornadas de luta. É nessa busca que propomos uma importante ideia que irá acompanhar a dissertação: ver essas imagens não como signos fixos, mas como rastros/resíduos (GLISSANT, 2005) ou restos de uma insurgência. Ou seja, como uma memória capaz de produzir processos imprevisíveis, atravessada não só por aquilo que delas se atualizou, mas também por suas virtualidades (DELEUZE; PARNET, 1998).

Com o segundo capítulo, *Imagens Ressurgentes*, tentaremos, a partir de uma mesma imagem que ressurge em três diferentes objetos audiovisuais, traçar um caminho próprio dessas imagens insurgentes (KIMO; VEIGA, 2017) do midiativismo ao documentário. Como base para isso, antes, iremos definir elementos do que seria essa dita *imagem insurgente*, sua relação com o engajamento filmado, seu modo de filmar com o corpo implicado, sua dimensão que escapa ao representativo. A cena

---

<sup>9</sup> Provisoriamente falaremos de um cinema em ação direta como aquele que se coloque em embate com o capitalismo e o Estado ao seu serviço, não apenas pelo conteúdo que carrega, mas por romper, em sua dimensão estética, com o “paradigma da representação” (JOURDAN, 2018).

em questão aparece pela primeira vez no vídeo *Parabéns! Você conseguiu o seu filme, Charles Bronson! (O Santuário não se move)* (Centro de Mídia Independente, 2011), ressurgiu no curta-metragem *A Ditadura da Especulação* (Zé Furtado, 2012) e, por fim, ocupa a montagem do documentário, já mencionado anteriormente, *Ressurgentes: um filme de ação direta*.

No terceiro capítulo, *A convocação de um olhar engajado*, pensaremos formas pelas quais esse cinema, através de imagens encontradas em mídias diversas, agencia um espectador engajado e/ou modos de ver que acompanhem os levantes que mostram. Primeiramente, partiremos de uma reflexão sobre o *found footage* e suas formas de reemprego (BRENEZ; CHODOROV, 2014) para depois entender como esse cinema, e em específico *Operações de Garantia da Lei e da Ordem*, convoca o espectador de forma singular ao operar, através da montagem, uma política da imagem e uma desterritorialização desses materiais (DELEUZE, 1983). Ainda nesse capítulo, buscaremos ressonâncias entre o que é possível na materialidade dos filmes e certas formas coletivas de projetar e ver cinema ligadas a espaços de militância, onde se realizam diferentes experiências de *ver junto*.

A pergunta inicial colocada pelo quarto capítulo, *Lutar entre geografias e calendários*, é de que maneira o documentário engajado cria novas formas de atravessar essas geografias e calendários – entendidos como modos de vida e ocupação dos espaços e tempos – em uma cidade afetada pelas práticas de luta e insurgências. Aqui, partimos da forma como o filme *Vozerio* se move pela cidade do Rio de Janeiro por meio de câmeras de ativistas, militantes e artistas durante lutas diversas ocorridas ao longo de 2013. Como o filme faz confluir gritos de diferentes revoltas, sem torná-los um só? Como as temporalidades do cinema e aquelas próprias das lutas se contaminam em meio ao gesto de criação do filme?

\* \* \*

Procuramos até aqui apontar alguns dos caminhos e processos pelos quais se deseja trilhar as questões com que nos confrontamos. O principal, porém, talvez seja a intenção de que os textos que aqui se seguem sejam também contaminados pelo que tornou possível junho de 2013, pelo que tentam fazer as lutas de movimentos autônomos e insurgentes. Escrever em multiplicidade, de forma atenta e aberta, assim, às multiplicidades que nos tomam enquanto escrevemos. Tentar e

por vezes fracassar, mas seguir atento.

Junto às variadas imagens e vozes pelas quais se faz essa escrita, busca-se não apenas contrapor discursos e teorias, mas também atuar junto às sensibilidades, percepções e o que elas têm a ensinar. Como nos dizem os amigos do Comitê Invisível: “dirigir-se aos corpos e não só a cabeça” (2017, p. 188).

“Fiz ranger as folhas de jornal  
Abrindo-lhes as pálpebras piscantes.  
E logo  
De cada fronteira distante  
Subiu um cheiro de pólvora  
Perseguindo-me até em casa.  
Nestes últimos vinte anos  
Nada de novo há  
No rugir das tempestades  
Não estamos alegres,  
É certo,  
Mas também por que razão  
Haveríamos de ficar tristes?  
O mar da história  
É agitado.  
As ameaças  
E as guerras  
Havemos de atravessá-las.  
Rompê-las ao meio,  
Cortando-as  
Como uma quilha corta  
As ondas”  
Vladimir Maiakovski

## 1. AO REDOR DE JUNHO

Sexta pergunta: Por que sempre parecem estar contentes, ainda que tenham erros, problemas e ameaças? Sexta resposta: Porque, com a luta, temos recuperado a capacidade de decidir nosso destino. E isso inclui, entre outras coisas, o direito de nos equivocarmos. (MARCOS, S. I., 2008)

Já nos últimos minutos de *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014), um vídeo de 2005 toma a tela. Algumas dezenas de militantes, em sua maioria jovens, caminham por uma via fechada em um ato do Movimento Passe Livre – DF. As imagens são acompanhadas por uma trilha sonora de *punk rock*. Após estenderem a bandeira do movimento em um viaduto próximo à rodoviária, os manifestantes descem um barranco correndo. A cena é cortada e vê-se agora uma multidão que desce um barranco em frente ao Congresso Nacional, já em 2013. O gesto, evidente, do filme é de conectar esses dois momentos. Há aproximações, mas também diferenças entre as duas imagens. Tal qual outros momentos históricos, junho de 2013 constantemente se reescreve.



Fonte: *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014)

Assim como os rastros da passagem de atos insurgentes deixados no corpo das cidades – ônibus queimados, pixos de protesto, vidraças de bancos quebradas, balas de borracha, cheiro de gás lacrimogênio – as imagens também podem ser vistas nessa coleção de restos<sup>10</sup>. Como sobras antes do que resultados. Observá-las dessa forma implica um movimento de não esperar encontrar nelas respostas definitivas do que virá ou causas do que teria acontecido. É, portanto, dizer que do

---

<sup>10</sup> Interessa-nos ao longo da dissertação caminhar junto ao que, em sua tese, o pesquisador Roberto Robalinho diz: “Olhar junho de 2013 através de suas imagens é compreender sua natureza complexa e ver este tempo heterogêneo, de camadas e camadas de gestos que o constituem. Não se trata de ver apenas aquilo que a imagem deseja tornar visível, mas os rastros de outros tempos ali presentes, aquilo que sobra e não se encaixa, aquilo que ‘arde nas chamas’”. (2017, p. 88).

que passa por um acontecimento nem tudo é estabilizado e materializado em novas dinâmicas políticas, futuros movimentos ou consciências coletivas, mas nem por isso esses restos deixam de compor os processos que permeiam o acontecimento. Dizemos então, com os termos da filosofia, que nessas imagens não há apenas indícios do que se tornou atual, mas também uma névoa de virtualidades.

Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais as imagens virtuais se distribuem e correm. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 121)

O que se quer aqui é percorrer nos filmes não só aquilo que se estabelece a partir do acontecimento, o atual, mas também essa névoa de virtualidades, que aparecem vez ou outra em meio à montagem de rastros<sup>11</sup> realizada pelos diversos documentários. Nesse trabalho estaremos cientes de que entre o atual e o virtual não há lugares fixos mas uma mútua contaminação, podendo gerar outros atuais e virtuais.

Ainda sem apontar um estatuto, provisório e possível, que nos permita aglomerar estas imagens ou pensar sua migração do midiativismo que disputa o momento para o documentário posterior, o que interessa, por enquanto, é através delas e dos filmes nos quais se colocam, percorrer algo desse junho de 2013 e

---

<sup>11</sup> Édouard Glissant nos fala de um pensamento do rastro/resíduo ao comentar os processos culturais em uma América marcada pela colonização. Sobre esses processos, ele cita como, apesar de terem sido despojados de suas culturas e tradições, em navios negreiros e plantações, os africanos trazidos violentamente às Américas e separados de suas famílias e grupos, ainda que não pudessem manter suas heranças pontuais, recompuseram pelo poder da memória e por um pensamento do rastro/resíduo línguas e manifestações artísticas que poderiam se dizer válidas para todos estes forçados a imigrar. Criaram algo imprevisível a partir de rastros/resíduos como as línguas crioulas e o *jazz*.

Aqui nos interessa esse pensamento, aprendendo com os processos apontados pelo autor, que ainda que as insurgências sejam reprimidas ou se esvaíam com o tempo, seus rastros/resíduos podem ainda compor processos imprevisíveis. Assim, parece importante apostar nesse pensamento do rastro/resíduo diante de outros pensamentos que se permitem apagar virtualidades possíveis.

Como diz Glissant: "O pensamento do rastro/resíduo me parece constituir uma dimensão nova daquilo que é necessário opormos, na situação atual do mundo, ao que chamo pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento. Os pensamentos de sistema ou sistemas de pensamento foram prodigiosamente fecundos, prodigiosamente conquistadores e prodigiosamente mortais. O pensamento do rastro/resíduo é aquele que se aplica em nossos dias de forma mais válida à falsa universalidade dos pensamentos de sistema" (2005, p. 21).

arredores que vá reverberar na continuidade do texto – quando nos dedicarmos mais longamente a certas cenas e obras tateando estas questões. Algo que se antecipa aqui, porém, é que esses trechos de filmes e imagens insurgentes não são, pelo modo de olhar que se propôs e também pelo que elas próprias agenciam, ilustrações e traduções imagéticas de argumentos que expliquem os ocorridos, o que deixaria de fora virtualidades possíveis. Essa questão tem implicação direta na escolha dos filmes e das imagens trazidas a essa escrita.

Nesse sentido, quando filmes como *Junho, o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014), produzido pelo jornal Folha de São Paulo, tentam explicar os acontecimentos montando paralelamente falas de testemunhas e de especialistas e imagens de atos, estas segundas parecem perder a potência de rastro, sendo hierarquizadas pela busca de uma relação causa e efeito. Aqui, a montagem jornalística convoca um possível espectador a uma leitura pautada por efeitos de verdade e ilustração de enunciados discursivos. O que não quer dizer que não haja momentos de escape a essa hierarquização, mas que o documentário, ao agenciar uma busca por objetividade ou por verdades do que teria acontecido em algo que é anterior ao contato do filme com o real se esquece que “aquilo que o separa do jornalismo é o fato de que ele não dissimula, não nega, mas, ao contrário, afirma seu gesto que é o de [...] reescrever o mundo” (COMOLLI, 2008, p. 174). Dito isso, avançaremos no texto para o ápice das jornadas de luta que aqui, mais uma vez se reescrevem.

*Operações de Garantia da lei da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017) começa com um pronunciamento da então presidenta Dilma Rousseff. Ela admite um papel democrático daqueles atos, mas segue em uma defesa da ordem institucional. O filme caminha então para uma montagem de imagens daquela que ficou conhecida como “Batalha da ALERJ”, no Rio de Janeiro. Uma multidão toma as ruas da cidade. Ao se aproximarem da Assembleia Legislativa, o confronto com a polícia se intensifica. Os manifestantes tomam as escadas e uma fogueira toma a rua. A polícia recua.



Fonte: *Operações de Garantia da lei da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

Essas imagens do filme poderiam ser convocadas junto à memória da professora de filosofia da UERJ e militante anarquista Camila Jourdan:

Não sei de onde vieram todas aquelas pessoas e toda aquela insatisfação. Desde cedo, milhares tomaram as ruas aos gritos de “acabou o amor”. Os atos, que cresciam a cada nova manifestação, estavam agora em sua fase mais massificada. As pessoas queriam enfrentamento e não me refiro aos “militantes combativos” de sempre, mas às pessoas comuns. (JOURDAN, 2018, p. 51)

Em imagens do dia 20 de junho de 2013 em Fortaleza, em um dos atos filmados pelo documentário *Com Vandalismo* (2013), do grupo midiativista Coletivo Nigéria, uma câmera circula entre os manifestantes em busca de depoimentos. O ato, como aponta uma cartela, havia sido convocado pelo movimento estudantil. A câmera não deixa de caminhar no ritmo da manifestação junto aos outros corpos. As falas são irregulares: “vândalo é o Estado”; “vandalismo vem das duas partes, mas os pacifistas são maioria”; “nós estamos aqui pra representar o Brasil”. Membros de uma torcida organizada reclamam o lugar da arquibancada. Um manifestante com máscara de gás e um escudo improvisado fala sobre sua tática para atrair a atenção da mídia internacional. Um grupo com skates levantados para o alto grita “Que coincidência! Sem polícia e sem violência!”. Em meio a mais uma entrevista, uma bomba da polícia explode perto do garoto entrevistado, que corre. O confronto segue e diversos manifestantes são presos.

Nos dois momentos o embate com a repressão é presente, mas não é apenas esse embate que parece mobilizar o avanço dos corpos. Outros desejos estão em questão para esses sujeitos coletivos. Além do confronto constante com as forças policiais do Estado, algo que parece ser comum às imagens dos dois filmes é a presença de algo incontrolável, esteja de que lado estiver aquele que pretende o controle. Incontrolável em dois sentidos, um pelas forças movimentadas e outro pela



grande multiplicidade de linhas em sentidos diversos que se produzem ali. Ainda em *Com Vandalismo*, um narrador ao final do documentário diz:

Apesar de estarmos presentes em todas manifestações e conflitos não temos uma visão completa dos reais significados de tudo que está acontecendo e o que isso pode influenciar no futuro do Brasil. (COLETIVO NIGÉRIA, 2014)

Essa fala traz um reconhecimento de certa impossibilidade de o filme impor uma visão totalizante, mas também expressa um desejo (frustrado) de encontrar, nos acontecimentos, respostas para efeitos futuros na política do país. Essa tentativa de organizar os eventos e apontar suas continuidades se repete entre aqueles que os apoiaram e os que negaram sua potência.

Em uma de suas análises, Camila Jourdan (2018, p. 109) aponta algumas das linhas de leitura que acompanharam as disputas acerca de 2013. Uma delas é a que compreende as Jornadas de Junho como um movimento manipulado pela direita e que teria levado ao golpe institucional concluído em 2016 com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff<sup>12</sup>. Outra, por sua vez, que parte de um espectro conservador, busca ainda desqualificar os atos como mero vandalismo ou como ações terroristas. Já a autora seguirá uma linha insurrecionária, apontando o confronto presente com o capitalismo e as instituições do Estado<sup>13</sup>.

E mesmo entre os que defendem as jornadas de luta há linhas diversas e até mesmo opostas. Há sempre riscos no caminho. Isso não implica uma impossibilidade de falar sobre o acontecimento, mas ressalta a importância de se estar atento às diversas linhas de força que o atravessam e saber quais mobilizam cada leitura. Que desejos reforçam certos modos de ver. Aqui, para traçar este que

---

<sup>12</sup> Fernando Haddad, professor de ciência política da Universidade de São Paulo e prefeito de São Paulo no ano de 2013, em análise posterior, publicada em junho de 2017, é um dos que segue esta linha. Segundo ele “a forma dos protestos, muito mais do que o conteúdo de suas reivindicações, oferecia uma chave de contestação que se prestava à defesa de tantas outras bandeiras. Logo ficou claro que ela, a forma, poderia ser sequestrada e servir de embalagem para uma miríade de novas demandas”. Tendo como norte uma espécie de defesa das formas de manifestação pautadas pela mediação com a institucionalidade governamental, sua conclusão é de que “o *impeachment* de Dilma não ocorreria não fossem as Jornadas de Junho”. Uma leitura que se permite deixar o contato com o acontecimento, buscando explicar este a partir de um fato posterior.

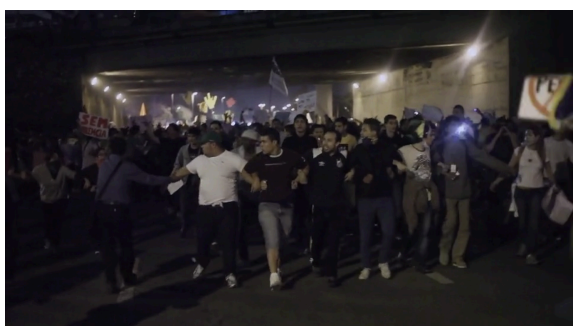
<sup>13</sup> Segundo Jourdan “as pessoas sabem muito bem o que as oprime e é sempre bom ressaltar que nenhum intelectual esclarecido precisa contar isso para elas”. Com isso ela nos diz que o gesto de uma multidão que se coloca na rua em confronto direto com as forças de repressão do Estado não é um gesto ingênuo, mas que o ato em si de lutar perpassa uma aprendizagem e tomada de posição diante de dinâmicas de poder presentes em suas vidas diárias.

vai por uma montagem de imagens e se deixa contaminar por suas forças, retornemos a elas. Retomemos as primeiras imagens trazidas aqui.

Há ali uma passagem entre 2005 e 2013. Um gesto que se repete nos dois momentos. Um levante que se encontra com os raros declives da geografia do planalto. A continuidade nos diz que as Jornadas de Junho não começaram de forma espontânea naquele mês, mas que compõem um processo em continuidade. O gesto se repete com diferença. Essas também são sensíveis, não apenas na quantidade de pessoas, mas na textura das imagens, nas trilhas sonoras que acompanham cada sequência. Na primeira, a faixa do Movimento Passe Livre<sup>14</sup> tem centralidade, na segunda, já não há centralidade.

Contudo, são inicialmente os atos contra o aumento da tarifa do transporte em diversas cidades que dão início às mobilizações de 2013. E em diversas dessas cidades o aumento das tarifas do transporte público foi efetivamente revertido<sup>15</sup>. Porém, sem desconsiderar a relevância dessas conquistas, o que se produziu nas vivências coletivas ocupando as ruas de inúmeras cidades pelo país não poderia ser resumido a isso. Havia ali um complexo processo subjetivo que também não se encerrou naquele mês ou ano.

Em uma cena do filme *20 Centavos* (Tiago Tambeli, 2014), uma multidão faz o esforço de organizar uma caminhada rumo à Avenida Paulista durante mais um ato. Na linha de frente, desconhecidos entrelaçam os braços formando uma espécie de cordão. Atrás deles, milhares caminham na mesma direção.



Fonte: *20 Centavos* (Tiago Tambeli, 2014)

<sup>14</sup> “O **MPL** é um grupo de pessoas comuns que se juntam há quase uma década para discutir e lutar por outro projeto de transporte para a cidade. Estamos presentes em várias cidades do Brasil e lutamos pela democratização efetiva do acesso ao espaço urbano e seus serviços a partir da **Tarifa Zero!**” **MOVIMENTO PASSE LIVRE. Por uma vida sem catracas. Disponível em:** <https://www.mpl.org.br/>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

<sup>15</sup> Segundo artigo publicado no jornal on-line *Passa Palavra*, em 2013, o aumento das passagens do transporte público foi revogado em mais de 100 cidades. **MARINS, Caio; CORDEIRO, Leandro. Revolta Popular: o limite da tática. Disponível em:** <http://passapalavra.info/2014/05/95701/>. Acesso em: 18 de outubro de 2018.

Ali, a tensão entre uma vontade de organização e forças incontroláveis revela parte de um processo de formação que é simultâneo ao engajamento. As câmeras acompanham o processo de forma trêmula, sem poder saber o que irá acontecer. Enquanto se tenta filmar esse primeiro gesto, logo uma faixa surge na frente da câmera, tampando a visão. Depois, vemos a faixa que diz “violência é a tarifa” carregada por aquele cordão que se formava.

Essas imagens, mais do que apenas informarem causas e efeitos, apontam para formas de luta e dinâmicas de interação que se instituem naquele momento

Como se a vivência de milhões de pessoas ocupando as ruas, afetadas no corpo a corpo por outros milhões, atravessados todos pela energia multitudinária, enfrentando embates concretos com a truculência policial e militar, inventando uma nova coreografia, recusando os carros de som, os líderes, mas ao mesmo tempo acuando o Congresso, colocando de joelhos as prefeituras, embaralhando o roteiro dos partidos – como se tudo isso não fosse “concreto” e não pudesse incitar processos inauditos, instituintes! (PELBART, 2013)

Ainda que a montagem do filme possa privilegiar determinadas linhas, há na forma como as imagens se dispõem uma potência de resto que permanece. Elas compõem uma coleção de gestos de uma revolta compartilhada. Gestos insurgentes que desfazem e refazem acordos do comum. A ação direta ganha papel central nas Jornadas de 2013. Corpos tomam as ruas e espaços dos quais foram negados. Há uma retomada da política enquanto experiência coletiva, para além das possibilidades do voto.

No caso do MPL, algo que caracterizou suas lutas parece ser uma retomada da ideia do transporte como bem comum, o que pode ser encontrado em textos do próprio movimento:

O MPL não tem fim em si mesmo, deve ser um meio para a construção de uma outra sociedade. Da mesma forma, a luta pela Tarifa Zero não tem um fim em si mesma. Ela é o instrumento inicial de debate sobre a transformação da atual concepção de transporte coletivo urbano, rechaçando a concepção mercadológica de transporte e abrindo a luta por um transporte público, gratuito e de qualidade, como direito para o conjunto da sociedade; por um transporte coletivo fora da iniciativa privada, sob controle público (dos trabalhadores e usuários). (**MOVIMENTO PASSE LIVRE, [s.d.]**)

E ainda caminhando junto às imagens do cordão que vai pelas ruas de São Paulo, nos parece que essa retomada do comum não está apenas nas vontades e

vozes, mas também nas formas de se colocar e se mover como corpo coletivo. O que vemos nos permite tatear sensibilidades dessa recente subjetividade, mas sem apontar paradigmas criados naqueles instantes.

Nesse tatear, vê-se nas imagens de luta daquele mês de junho uma constante busca por novas formas de ação marcadas por uma intensa crítica ao modelo de representação política vigente. Em *O que não se fala no carro de som*<sup>16</sup> (Flávio Moraes, 2018), vemos o embate entre lideranças sindicais que reivindicam para si a fala da militância de esquerda, e manifestantes anônimos, que, com os rostos tampados, negam a fala vinda do carro de som e vão. Se o microfone e as caixas de som ofuscam outras expressões e direcionam os atos, o filme segue buscando falas que, não tendo a amplificação das caixas de som, seguem outros caminhos e reverberam de outras formas. Formas menores, mais próximas da conspiração do que da propaganda. Há simultaneamente uma diferença nas formas de organização e também nos caminhos estéticos escolhidos por cada agente político.

Em *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014), a militante Izabel Pimenta, falando para a câmera, diz: “Primeiramente eu não tenho interesse nenhum em tomar o Estado. A gente não tem interesse em tomar o Estado. A gente precisa, tem a necessidade urgente de que ele não exista mais”. Se essa fala indica aquilo que pretende destituir, nela também se percebe a vontade de instituir outras formas de existir e de se organizar.

Passando pelas imagens de filmes como *Ressurgentes*, *Vozerio*, *Com Vandalismo* e *20 Centavos*, o que se nota nesses engajamentos políticos coletivos é que não são apenas os discursos, mas que principalmente as formas de mobilização e ação são uma negação de um caráter representativo. Entende-se aqui, então, que não se trata apenas da reivindicação de uma política não representativa, mas que nas formas de ação isso se revela pelas organizações, gestos e expressividades coletivas. Há portanto algo que poderíamos chamar de forma mais enfática de uma dimensão estética da ação política que vem se manifestando nessas lutas. Vontades de horizontalidade, anonimato, multiplicidade atravessam esse momento em corpos mascarados ou não, sem porta-vozes ou, às vezes com, em conflitos internos ou em

---

<sup>16</sup> Documentário, curta-metragem, produzido como parte da dissertação “Vandalismo é a mídia – A governança Sociocultural e os Caminhos de 2013”, realizado no programa de Pós Graduação em História Comparada na UFRJ no ano de 2018. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=OY8uOdX6zBA](http://www.youtube.com/watch?v=OY8uOdX6zBA). Acesso em: 20 de outubro de 2018.

convergências.

Isso que se observa parece coincidir com parte do que percebe Maurizio Lazzarato a partir dos movimentos populares de 2011 como a Primavera Árabe, no Egito, o 15M, na Espanha, o Occupy Wall Street, nos Estados Unidos e outros que como esses ganharam grandes proporções em uma dinâmica marcada pela capilaridade com que suas convocações circularam, mas não excluindo de sua observação movimentos menores.

As formas coletivas de mobilização política contemporânea, sejam manifestações de rua ou lutas “sindicais”, sejam pacíficas ou violentas, são atravessadas por uma mesma problemática: a recusa da representação e da experimentação e a invenção de formas de organização e de expressão que rompem com a tradição política moderna baseada na atribuição do poder a representantes do povo ou das classes (LAZZARATO, 2014, p. 173).

Algo que se coloca é uma situação limite da democracia representativa<sup>17</sup>. Indica-se uma ausência de alternativas possíveis nessa forma de organização, mesmo dentro de suas variações mais ou menos democráticas. Recusa-se o binarismo entre representante e representado, buscando formas de mobilização que atravessem o processo político para além das disputas eleitorais.

Em certo momento de *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015), durante um ato contra o então governador Sérgio Cabral no bairro do Leblon, no Rio de Janeiro, os manifestantes atacam vidraças de um prédio da emissora de televisão Rede Globo. Em seguida, o alvo é uma grande loja de roupas da qual os manequins são retirados e utilizados em uma espécie de instalação insurgente improvisada. Pedras, pedaços de madeira e outros restos se tornam ferramentas de revolta. O último alvo é a uma agência do banco Itaú.

---

<sup>17</sup> Retomando algumas concepções de democracia, a ideia de “democracia representativa” parece trazer algumas contradições. Como escreve o cientista político Luiz Felipe Miguel: “A concepção corrente de ‘democracia’, tanto no senso comum como no ambiente acadêmico, está cindida em dois. De um lado, a ideia de “governo do povo”, que corresponde a seu significado etimológico; é a herança dos gregos, que nos deram a palavra e parte do imaginário associado à democracia. De outro, a democracia está ligada ao processo eleitoral como forma de escolha dos governantes” (2002, p. 483). Relegar a poucos o direito de representar o todo/povo seria, portanto, abrir mão do direito de se governar por uma autonomia limitada ao momento do voto. A democracia representativa torna-se então a impossibilidade de o povo se autogovernar, ou seja, a negação da democracia.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

Há nesse ato uma conexão por meio da insatisfação entre agentes privados e as instituições do Estado representadas pelo governador. Não só prédios públicos são alvo das manifestações, o que evidencia fluxos que atravessam caminhos entre o que é público e privado, fluxos estes próprios do capitalismo e de seus modos de vida. Isso nos coloca a possibilidade de pensar o caráter anticapitalista das Jornadas de Junho. Ainda com todas suas divisões posteriores e a multiplicidade de desejos manifesta, seria possível indicar aquele momento como uma insurgência anticapitalista?

Junto com o pensamento de Camila Jourdan (2018), dizemos que, nessa montagem de rastros, encontramos um “confronto direto com o capitalismo”. E parece natural que este não esteja necessariamente nomeado, pois é também em uma dimensão assignificante<sup>18</sup> (para além das codificações de uma dimensão representacional) da subjetividade que ele atua<sup>19</sup>. Como diz Lazzarato, “o capitalismo deve sua eficácia e poder ao fato de reunir as duas dimensões

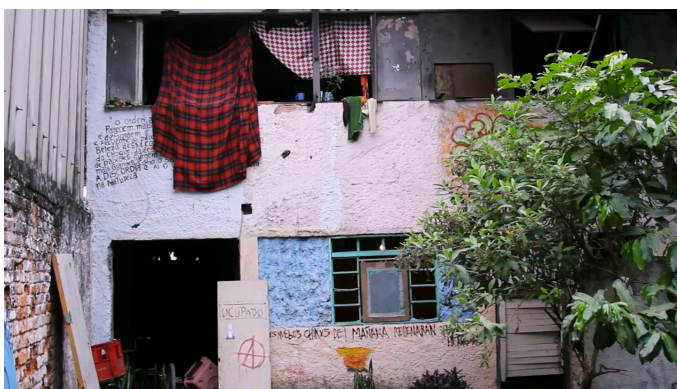
---

<sup>18</sup> Para melhor traçar o que seria essa dimensão assignificante, recorremos ao que diz Guattari na tentativa de introduzir um caráter maquínico dos processos subjetivos, onde atua o capitalismo: “A consideração dessas dimensões maquínicas de subjetivação nos leva a insistir, em nossa tentativa de redefinição, na heterogeneidade dos componentes que concorrem para a produção de subjetividade, já que encontramos aí: 1) componentes semiológicos significantes que se manifestam através da família, da educação, do meio ambiente, da religião, da arte, do esporte; 2) elementos fabricados pela indústria dos mídias, do cinema, etc.; 3) dimensões semiológicas assignificantes, colocando em jogo máquinas informacionais de signos, funcionando paralelamente ou independentemente, pelo fato de produzirem e veicularem significações e denotações que escapam então às axiomáticas propriamente linguísticas (1992, p. 14).

<sup>19</sup> Porém cabe ressaltar, como retomaremos no capítulo seguinte, que há nesses modos de elaboração do capitalismo uma hierarquização dessas dimensões heterogêneas. Pois, nestes modos, “as semióticas significantes (linguagem, escritura) afirmam ‘representar’ todas as outras modalidades de expressão ditas pré-significantes (corporais, mímicas, icônicas) e assignificantes (moeda, as equações da ciência etc.). A essas últimas falta alguma coisa que só a linguagem pode acrescentar, da mesma forma que falta para os cidadãos e para o social alguma coisa que só a representação política pode trazer.” (LAZZARATO, 2014, p. 174).

heterogêneas da subjetividade – molar e molecular, individual e pré-individual, representacional e pré-representacional (ou pós-representacional)” (2014, p. 33).

É, portanto, no mesmo filme, em cenas nas quais acompanhamos os espaços da Ocupação Flor do Asfalto<sup>20</sup> e seus modos de habitar, compartilhar espaços, alimentação, família, dialogar e fazer música, que se percebe uma negação tão ou mais intensa ao capitalismo. Há ali uma outra produção de subjetividade que tenta escapar aos modos de servidão e sujeição capitalistas nos gestos, afetos e compartilhamentos cotidianos. Subjetividade essa que permeia os acontecimentos de 2013, como parece nos dizer de forma sutil a montagem de *Vozerio*.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

Se falar de junho de 2013 nos demanda a volta a uma ocupação do Rio de Janeiro de 2011 ou a um ato do Movimento Passe Livre no Distrito Federal em 2005, parece-nos também que essa subjetividade não se estagnou no mês que deu título ao acontecimento.

Em uma imagem de *Ressurgentes* da Marcha das Vadias realizada em Brasília, no ano de 2011, um grupo de mulheres se coloca à frente de uma grande manifestação com tambores improvisados que acompanham os gritos de protesto. Em *Lute como uma menina!* (Beatriz Alonso e Flávio Colombini, 2016), uma garota, também na primeira linha de uma marcha, carrega o mesmo instrumento. O ato é de 2015 e se posiciona contra a reorganização das escolas estaduais imposta pelo governo de São Paulo.

---

<sup>20</sup> A Flor do Asfalto foi uma “ocupação contracultural [...] que existiu entre 2006 e 2011 na cidade do Rio de Janeiro e foi desalojada”, como dito na descrição do vídeo *Ocupação Flor do Asfalto – Fragmentos de uma Cultura*, publicado em 2012 pelo coletivo Anarco Funk. O vídeo é um rastro que atravessa aquele espaço. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=ajlf\\_EhZrZA](http://www.youtube.com/watch?v=ajlf_EhZrZA). Acesso em: 01 de abril de 2019.



Fontes: *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014) e *Lute como uma menina!* (Beatriz Alonso e Flávio Colombini, 2016)

Não se trata aqui de dizer que entre os dois levantes há uma relação direta de causa e efeito, que os atos tenham uma mesma base comum ou que essas imagens digam sobre a totalidade dos movimentos, mas de observar nessa montagem aqui proposta uma repetição do gesto que atravessa momentos distintos. Há uma organização marcada pela posição dos corpos na rua que se repete nas duas imagens. Nesse sentido, a pesquisadora Maria Bogado nota atravessamentos recíprocos entre os modos de ação evidenciados em 2013 e aqueles da luta feminista recente no Brasil.

Há pelo menos dois pontos a serem destacados acerca dos modos de organização dos ativismos contemporâneos que eclodiram em junho de 2013 e são marca do feminismo atual. Por um lado, a busca pela horizontalidade, a recusa da formação de lideranças e a priorização total do coletivo. Por outro, uma linguagem política que passa pela *performance* e pelo uso do corpo como principal plataforma de expressão. Esses são elementos que se notam à primeira vista nas novas manifestações feministas. (BOGADO, 2018, p. 32)

O que parece se indicar nas imagens somadas a essa análise é que nesses dois momentos se propõe, por meio da luta e dos corpos na rua, uma outra apropriação desse território subjetivo que não aquela da tradição. E, retomando a disputa que tenta dizer sobre os rumos das Jornadas de Junho, se por um lado viu-se uma reação conservadora ganhar espaços de forma muito intensa, também esses rastros subjetivos apontam para outras produções que emergem desse acontecimento. A antropóloga e cientista social Rosana Pinheiro-Machado indica que:

O reacionarismo emergente também pode ser entendido, entre muitos outros fatores, como uma reação à explosão do feminismo, do antirracismo e da luta dos grupos LGBTs, que sempre se organizaram no Brasil, mas que, nos últimos anos, atingiram uma capilaridade inédita — e perturbadora,



para muitos. (PINHEIRO-MACHADO, 2019)

Então, se é possível olhar o Brasil pós-2013 pelas lentes do medo<sup>21</sup>, medo de uma onda conservadora, medo da eleição de um presidente da extrema direita, medo da intensa militarização, medo do genocídio que permanece, também se pode olhar pelas forças que estão para além de um espectro apenas reativo. Nesses desvios que se produziram em junho de 2013 e ao redor dele é possível encontrar outras lutas e modos de lutar, falas e modos de falar, vidas e modos de viver capazes de desestabilizar um quadro de atualidades aterradoras<sup>22</sup>.

Na busca por rastros de um porvir, as imagens produzidas no contexto das ocupações secundaristas de 2015<sup>23</sup> nos parecem úteis por sua capacidade de restituir vontades e lutas, trazendo-lhes uma nova dimensão. Não são as únicas que poderíamos elencar mas certamente estão entre aquelas incontornáveis, pela potência dos acontecimentos e também pela presença expressiva de câmeras. Pelo gesto de ocupar filmando.

\* \* \*

Também no documentário *Lute como uma menina!*, uma sequência tem início com a chegada de um grupo de estudantes na Escola Estadual Fernão Dias Paes. A rua está vazia, o dia ainda não nasceu. Eles avançam lentamente, ainda hesitantes. O portão está aberto, mas uma funcionária da escola impede a entrada deles na parte interna da escola. O portão é fechado com uma corrente pelos estudantes. Há uma conversa na entrada até que um dos alunos avança. Os demais vão atrás. Uma

---

<sup>21</sup> Também não seria possível negá-lo diante de uma lista tão extensa de atrocidades recentes. O assassinato da vereadora carioca Marielle Franco por agentes intimamente ligados ao Estado. A sentença aos 23 ativistas, também no Rio de Janeiro, que camufla em um discurso legalista a vontade de fazer calar aqueles que se insurgem contra as forças do Estado. O resultado das eleições de 2018, que dá a vitória a um candidato defensor da tortura. Tantas vítimas anônimas de uma política genocida voltada para as populações negras e periféricas.

<sup>22</sup> Vladimir Safatle, comentando uma ascensão conservadora no Brasil, diz :“Frente a isso, a primeira questão a ser trabalhada, portanto, é mais do que tentar mobilizar as pessoas pelo medo, como ocorre ultimamente. Recorrer ao velho raciocínio de invocar a luta imediata contra um ‘inimigo em comum’ corresponde, em última instância, a não propor nada e a não mobilizar por nenhum tipo de perspectiva ou expectativa” (2016). Com isso, o autor chama atenção para a importância de se estar atento a novas subjetividades políticas que se produziram, pois é a partir destas que se poderá fazer uma disputa contra as já fortalecidas forças conservadoras.

<sup>23</sup> O movimento que ficou conhecido como “primavera secundarista” tinha como pauta central a revogação da reorganização das escolas estaduais proposta pelo Governo do Estado de São Paulo, sob comando de Geraldo Alckmin (PSDB). De acordo com o **Sindicato dos Professores do Ensino Oficial do Estado de São Paulo**, 213 escolas foram ocupadas durante aquele período.

garota segura uma câmera. A funcionária ameaça chamar a polícia. Já dentro da escola, eles avançam mais livremente no espaço. Dois garotos correm com ferramentas e tentam abrir um cadeado liberando um caminho. Uma câmera tremida os acompanha.



Fonte: *Lute como uma menina!* (Beatriz Alonso e Flávio Colombini, 2016)

Já é dia e a diretora da escola chega. Carteiras se tornam barricadas que protegem a ocupação.

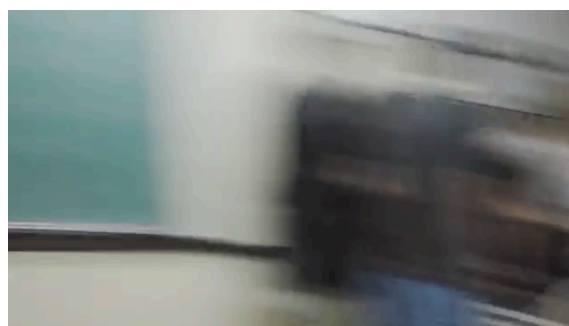


Fonte: *Lute como uma menina!* (Beatriz Alonso e Flávio Colombini, 2016)

Enquanto a câmera militante filma ao lado dos estudantes, dentro dos muros e grades da escola, dinâmicas de organização próprias daquele movimento se criam. A incerteza do percurso das imagens é também própria de um contato com o acontecimento que não pode prever os próximos passos. Não se trata, portanto, de filmar a escola como em um dia de aula tradicional; o que se filma ali é outra coisa que não a escola. Novas formas de comunidade se constroem e o espaço é reconfigurado. Uma nova geografia se estabelece, escapando ao controle que agora está do outro lado dos muros.

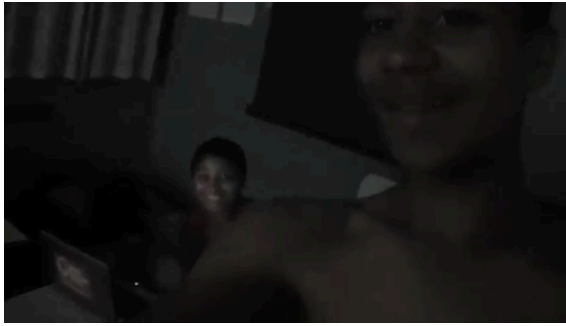
Do filme *Escolas em Luta* (Eduardo Consonni, Rodrigo T. Marques e Tiago

Tambelli, 2017) trazemos uma cena onde não há mais a presença de representantes de uma institucionalidade, ainda que esta se manifeste nas arquiteturas das escolas, a serem subvertidas pela montagem. Um estudante toca piano acompanhado por seus colegas, em um lugar que aparenta ser uma mistura de sala de aula, teatro e sala de dança. A câmera não filma de longe; ela é uma das que se apertam para ver o colega tocar. Ela está próxima ao rosto de seus colegas. Um deles vai para o meio da sala e, a pedido de quem filma, dança algo que seria um ballet. A câmera segue o mesmo movimento e gira como se dançasse. O corte, que se repetirá ao longo da sequência, aproveita o movimento acelerado para disfarçar e construir uma continuidade entre este e o próximo espaço filmado.



Fonte: *Escolas em Luta* (Eduardo Consonni, Rodrigo T. Marques e Tiago Tambelli, 2017)

Num pátio, dois estudantes, zombando de sua própria atuação documental, cruzam o lugar comentando e interagindo com aqueles que atravessam o caminho filmado; suas falas não se relacionam mais com as pautas da ocupação e percorrem linhas diversas e até perigosas. Em outra sala, dois amigos organizam uma projeção e anunciam, com a câmera apontada para si, uma sessão de cinema. Um deles deixa a sala e encontra outros ocupantes reunidos em um banheiro. Ali, o plano sequência acaba em uma selfie de celular na qual a câmera aparece. Mais uma vez migramos para outra escola onde, também à noite, os alunos usam o espaço para projetar filmes. Por fim, um grupo se reúne em roda, em uma sala pouco iluminada, para debater a ideia de resistência.



Fonte: *Escolas em Luta* (Eduardo Consonni, Rodrigo T. Marques e Tiago Tambelli, 2017)

As barreiras físicas e instituídas se rompem com a criação de novos fazeres e relações com o espaço e com os demais. Não há garantia ou certeza, mas entre erros e contradições se tenta criar algo novo naqueles lugares. Como uma das estudantes em roda comenta, “ninguém sabia onde ia parar tudo isso”. Há, portanto, uma sensibilidade experimental surgindo nessas imagens, que, ao mesmo tempo que filmam,<sup>24</sup> inventam novas formas de se relacionar. “Mais do que espaço de visibilidade, a imagem é o lugar no qual se performam e se experienciam as subjetividades” (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 87).

Peter Pál Pelbart (2016), em sua *Carta Aberta aos Secundaristas*, diz que “a ocupação das escolas não visava e não visa exclusivamente à elevação do nível de ensino” mas que essas “também expressam certa distância às formas de vida que se tem imposto brutalmente nas últimas décadas”. A possibilidade de as ocupações destituírem a escola como se entende não passa por exigir melhorias do governo mas por, à revelia deste, construir novos saberes e formas de educação (COMITÊ INVISIVEL, 2017). As imagens dão uma dimensão sensível a esse novo mundo possível que se escreve.

Algo que se coloca nas transformações dos gestos acompanhadas pela montagem dos filmes parece ser uma produção sensível própria da ação insurgente. Aqui não são as representações de uma forma bem definida de lutar que interessam, mas a percepção sensível de que esse momento de ação direta afeta esses corpos de formas que escapam ao controle das instituições e à produção do capital. A experiência insurgente atravessa e é atravessada por novas relações entre os corpos e destes com o espaço.

A distribuição dos alunos pela escola é outra; não apenas as salas se tornam

---

<sup>24</sup> As ocupações efetivam de forma autônoma uma política de presença do cinema nas escolas. Seja enquanto criação de novas imagens ou como projeção de outros filmes.

espaços de aprendizagem, mas todos os espaços ali se tornam locais de convivência e troca de saberes. A forma como se passa uma carteira de mão em mão para se fazer uma barricada demanda uma organização e coesão dos corpos dificilmente conquistada em um trabalho de grupo pedido por um professor. A câmera circula pelos espaços da escola sem interdição e com uma facilidade não permitida em dias de aula normais.

O ocupar filmando não é, então, apenas registrar em imagens o que é a ocupação, mas, não se deixando organizar por formas já definidas e hierarquizadas de ver o mundo, permitir o emergir de uma sensibilidade insurgente. Não se trata de mostrar o máximo que se pode, mas cabe a essa câmera conspirar junto aos ocupantes. Essa imagem-corpo não pode flutuar entre os lados como se não estivesse implicada na política em questão. Seus limites e possibilidades são também a presença da política na imagem.

Sem a preocupação de ter chegado a um lugar conclusivo, retomemos o que se dizia sobre essa subjetividade insurgente que permeia junho de 2013 e seus arredores, partindo do contato com as imagens.

\* \* \*

Na coleção de imagens aqui composta há traços importantes de crítica às instituições de Estado, de um caráter anticapitalista da insurgência e de um questionamento à organização hegemônica dos modos de vida. Estes elementos não são necessariamente coerentes com os filmes dos quais os trechos foram retirados, embora em grande parte o sejam, mas de alguma forma compõem essa névoa de vontades, que foi atualizada em certos engajamentos posteriores ou que permaneceu em estado latente.

O que foi colocado nessa montagem não diz sobre a totalidade dos filmes, onde as sequências e cenas muitas vezes agenciam outros percursos em contato com o todo da obra. Este capítulo se aproxima mais de um roteiro para um filme não existente, mas um filme possível. O que não abandona os filmes a que recorreremos, mas busca colocá-los em circuito com outras imagens e pensamentos produzidos a partir de junho de 2013. Antes de olhar para um filme em isolado e para possíveis intenções de sua realização, interessam as formas como essas imagens reagem nesse circuito. É, portanto, tentar trazer para a escrita algo próprio do funcionamento

e da multiplicidade de junho.

O que se espera fazer reverberar ao longo do texto é também um olhar para além das pautas centrais, dos nomes de grupos ou dos dados quantitativos. As Jornadas de Junho também se compõem da música punk que acompanha um vídeo, do funk levado para um grito de protesto, da percussão que acompanha o ritmo dos atos, de uma dança em uma escola ocupada, do toque entre companheiros de luta, da luz de uma fogueira na rua, de uma *selfie* que se filma e se cria em meio ao fazer político, da pedrada em mais uma vidraça. E são esses restos, restos de uma luta anticapitalista, insurgente, horizontal e múltipla.

Aqui finalizamos este primeiro caminho com a seguinte citação, que parece nos dizer ao mesmo tempo sobre potências que buscamos nos filmes a que recorremos e dos gestos neles encontrados: “Os microprocessos revolucionários podem não ser da natureza das relações sociais. Por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo” (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 47).

## Rastros



Fonte: Colagem própria

## 2. IMAGENS RESSURGENTES

Uma mesma imagem reaparece três vezes.



Fonte: *Parabéns! Você conseguiu o seu filme, Charles Bronson! (O Santuário não se move)* (Centro de Mídia Independente, 2011), *A Ditadura da Especulação* (Zé Furtado, 2012) e *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014)

A cena acontece em um terreno desmatado onde se tentava instalar um novo canteiro de obras. A polícia cerca um manifestante. Na tentativa de impedir que se filme o momento da prisão do manifestante pelos policiais, um destes balança o cassetete no ar e avança em direção à câmera. A imagem é tremida. Quem filma recua diante dos movimentos deste, mas não deixa de filmar. Após escapar dos ataques, aquele que segura a câmera diz: “Parabéns! Você conseguiu seu filme, Charles Bronson!”<sup>25</sup>.

A primeira aparição acontece no vídeo, que traz a ironia da fala em seu título, *Parabéns! Você conseguiu o seu filme, Charles Bronson! (O Santuário não se move)*

---

<sup>25</sup> Charles Bronson é também como o grupo de rap Racionais MC`s se refere a polícia militar em uma de suas letras: “Servindo o Estado, um PM bom. Passa fome, metido a Charles Bronson”.

(2011), realizado pelo Centro de Mídia Independente<sup>26</sup>. Filmado no contexto de lutas do movimento *O Santuário Não Se Move*, o vídeo é um entre os vários que compõem as imagens divulgadas on-line em simultaneidade com a luta dos indígenas habitantes do Santuário dos Pajés<sup>27</sup>, no Distrito Federal, e de seus apoiadores. As imagens denunciam a violenta repressão policial em defesa dos interesses das construtoras.

O segundo momento em que encontramos essa mesma imagem acontece no curta-metragem *A Ditadura da Especulação* (2012), realizado por participantes do mesmo Centro de Mídia Independente, junto ao Coletivo Muruá, e sob o pseudônimo de Zé Furtado. Aqui, a imagem está inserida entre outras produzidas naquele contexto de lutas e algumas posteriores, como uma animação que surge ao longo do documentário e realiza uma caricatura da reação dos empresários diante dos manifestantes. A montagem é outra.

A terceira aparição acontece no documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014). Aqui, a cena surge em uma sequência em que o filme acompanha o mesmo movimento para o qual a imagem havia sido produzida inicialmente, mas se insere em um contexto mais amplo das diversas lutas dos movimentos autônomos no Distrito Federal. Vemos uma terceira montagem.

*Ressurgentes* acompanha movimentos sociais que constantemente reaparecem em atos de insurgência, como nos indica o próprio título. São movimentos autônomos, que participam das lutas pelo passe livre no transporte, contra o então governador do Distrito Federal nas mobilizações do Fora Arruda, das lutas indígenas no Santuário dos Pajés, da Marcha das Vadias e das Jornadas de

---

<sup>26</sup> O Centro de Mídia Independente (CMI Brasil) é uma rede formada por midiativistas e cuja cobertura tem como foco os movimentos sociais e as suas lutas, ou como se definem: “O CMI Brasil é uma rede de produtores e produtoras independentes de mídia que busca oferecer ao público informação alternativa e crítica de qualidade que contribua para a construção de uma sociedade livre, igualitária e que respeite o meio ambiente.” **CENTRO DE MÍDIA INDEPENDENTE. Sobre o CMI. Disponível em: <https://midiaindependente.org/>.** Acesso em: 20 de maio de 2019.

<sup>27</sup> “O Santuário dos Pajés é uma área de uso tradicional indígena ancestral Macro-Jê retomada e fundada pela pioneira e candanga Comunidade Tapuya desde o ano de 1957. O Santuário dos Pajés, além de abrigar a tradição, os costumes e a cultura da comunidade Tapuya/Fulni-Ô, tornou-se um Centro Cerimonial e Espiritual Indígena, ponto de referência cultural e espiritual de vários indígenas e de simpatizantes da espiritualidade indígena do Brasil e da América do Sul através de intercâmbios culturais. A Terra Indígena do Santuário dos Tapuyas está situada na reserva do bioma do cerrado, onde se mantém por muito tempo a tradição ancestral dos pajés, o conhecimento dos poderes terapêuticos das plantas medicinais, tornando-se uma reserva de vida e de contato com a natureza para as futuras gerações.” **MOVIMENTO SANTUÁRIO NÃO SE MOVE. Perguntas e respostas sobre o Santuário dos Pajés. Disponível em: <https://santuariaosemove.wordpress.com/perguntas-e-respostas-sobre-o-santuario-dos-pajes/>.** Acesso em: 20 de junho de 2019.



Luta de 2013. Mas são também essas imagens que participam do filme que ressurgem e insurgem ao seu modo. Cabe então perguntar: que imagens são essas? O que permanece nelas nesses três momentos – pois há também diferença?

\* \* \*

Se por um lado poderia se ter alguma expectativa de que as imagens da arte e da comunicação pudessem levar à luta e ao engajamento, parece ser antes a luta e a insurgência que têm atraído e provocado as imagens no cinema e de fora dele, não sem uma mútua afetação. Assim, buscar essas imagens, e o que é singular a elas, passará por uma tentativa de encontrar traços destas que se repetem e compõem um conjunto de características da imagem insurgente<sup>28</sup> (ou ressurgente). Cabe aqui tentar percorrer, entre ideias e objetos, questões que nos permitam agrupar, ainda que provisoriamente, essas imagens.

Partimos dessa imagem que se repete para tentar momentaneamente traçar modos de filmar que a atravessam e que são singulares a esse grupo de imagens, ditas insurgentes. Dizemos, por enquanto, que estas qualidades são provisórias por tentar observá-las antes das especificidades de cada montagem onde a cena surge, o que se aponta como passo seguinte. Buscamos antes então o que lhes é comum para depois buscar sua diferença em cada reemprego. Três formas provisórias pelas quais atravessaremos essas imagens são: ver nelas o pensamento e implicação do corpo que filma; observá-las como imagens engajadas nas lutas; e encontrar traços nas imagens para além da representação.

## 2.1. O CORPO EM LUTA E CENA

Anita Leandro, ao falar do filme militante francês *Sans Images* (Anônimo, 2006), diz que:

---

<sup>28</sup> Buscamos inicialmente a definição de imagens insurgentes elaborada por Paula Kimo e Roberta Veiga, segundo a qual estas imagens são “aquelas produzidas no ato mesmo de disputas políticas, como manifestações e protestos urbanos e rurais, conflituosas em sua maioria, nos quais aquele que filma, o documentarista, é também um manifestante” (2017, p. 33).

[...] a invisibilidade, o anonimato, o ponto de vista interno e único, a frontalidade do quadro e o tremor da imagem compõem a retórica do filme militante, trata-se no entanto, de uma retórica involuntária. Aqui, a estética, proveniente do caráter imediato das situações filmadas, atende às exigências políticas dos acontecimentos. (LEANDRO, 2014, p. 130)

A situação de embate impõe a muitas dessas imagens limites para suas realizações. Entende-se, porém, que esse caráter “involuntário”, e talvez fosse melhor outra palavra, não implica uma ausência de intenção do fazer, mas que a filmagem militante coloca para aquele que filma o que chamaremos aqui, de forma livremente aproximada, de dispositivos próprios da ação política direta.

E buscando melhor traçar a ideia de uma imagem diante dos limites da ação política direta nos será útil retomar a reflexão que Ivana Bentes, a partir de um debate marcado pelos acontecimentos de junho de 2013, traz sobre essa câmera-corpo e as imagens insurgentes. Partimos de sua observação pautada pelos usos mais instantâneos e imediatos das imagens, mas entendendo que há algo que acompanha e tem continuidade também nas formas fílmicas de elaboração mais lenta.

São imagens que têm como base um corpo exposto, que sofre os acontecimentos nas ruas sem o aparato do jornalista tradicional ou mesmo do cineasta documentarista que criou um código de segurança (inclusive estético) na realização de documentários, seja de rua, de guerra, catástrofes ou emissões ao vivo da TV. (BENTES, 2015, p. 30)

São imagens que carregam a marca de quem afeta e é afetado de forma violenta, colocando o corpo/câmera em cena e em ato. A sobrevivência das imagens e a sua captação estão diretamente coladas à sobrevivência de um corpo, de um animal-cinético, que filma enquanto combate e foge, enfrenta inimigos (a polícia e suas armas, bombas de gás lacrimogêneo, spray de pimenta, choque elétrico, bombas de som, armas de dissuasão, cassetetes, etc.) e também outras adversidades, como o barulho, o tumulto, o corre-corre, a euforia e o pânico da multidão. (BENTES, 2015, p. 23)

Estas imagens são, portanto, produzidas no contexto de ações políticas e diferem da cobertura dos grandes meios de comunicação e de outras formas de produção documental, dentre outros motivos, pelo engajamento daquele que filma, no próprio ato. A câmera não se limita a filmar o acontecimento mas atua também de outras formas no momento; ela por vezes avança junto a uma manifestação, torna-se ferramenta de defesa, grita junto, denuncia uma violência, seu corpo ocupa um prédio. Não por acaso, na cena em questão nesse capítulo, ouvimos essa voz da câmera chamar o policial de Charles Bronson, convocando imagens do cinema de

ação e faroeste.

São estas também imagens diretamente marcadas pelos gestos de quem segura a câmera. Como aponta Anita Leandro (2010, p. 102), “a forma que o tremor das mãos condiciona é a manifestação visível de uma tomada de posição no combate por parte de quem filma”. Na imagem realizada na luta do Santuário dos Pajés vemos o corpo-câmera avançar diante da polícia – que tenta prender alguns de seus companheiros de engajamento – e rapidamente reagir recuando, em uma imagem oscilante, face à ameaça violenta do policial, que tenta acertá-lo com o cassetete.

Não é, contudo, uma forma única de filmar ou uma estética predefinida que queremos encontrar nessa imagem insurgente, pois estas se constroem na relação e no momento de cada ato. Não é apenas a presença e a posição do corpo-câmera ou o tremor das imagens que se pretende aqui observar. O que interessa é como essas imagens marcadas por certos traços comuns carregam possíveis afetos e mecânicas próprios de um novo mundo que se pretende fazer existir. E aqui, então, não são necessariamente as imagens em combate que buscamos observar, mas aquelas que filmam se aproximando do grupo e revelando afetos de um fazer político coletivo. Como essa imagem de luta pode trazer em si a preocupação com o outro, o ódio a repressão das instituições, a vontade de falar?

Se no Cinema Direto os cineastas “não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens” (AUMONT e MARIE, 2003, p. 50), aqui nesse cinema em ação direta, as imagens também não escondem a presença de quem filma. Pelo contrário, revelam essa intervenção, trazendo outros elementos estéticos próprios da luta e das responsabilidades e desejos que fazer parte de um coletivo político implica.

A câmera é mobilizada por uma lógica coletiva e assim segue os grupos e seus movimentos atuando ora como arma, ora como escudo, ora como elemento de contato. Quando filma uma ação policial, atua no agora para proteger os companheiros de ação, no depois como prova judicial e no futuro como memória. Essas temporalidades parecem como que fundidas nesses sons e visualidades. Quando há narração, ela é quase sempre simultânea ao desenrolar do ato e a voz antes clama uma vontade coletiva que uma experiência individual, variando entre tons de diálogo, convocação e pedido de socorro.

E aqui, então, nos contrapomos à ideia de que a forma dessas imagens é fruto apenas da situação externa de luta, mas dizemos que há nelas uma forma de pensar, um pensar do corpo e da voz, que não separa a racionalidade do tato. E é importante que esse modo de pensar do corpo que segura a câmera não é menos ativo que aquele predefinido e controlado de outros fazeres audiovisuais. A reação do corpo é, portanto, uma forma de pensar e produzir estéticas no imediato.

Como escrevem Paula Kimo e Roberta Veiga sobre a câmera-corpo: “filma-se em ação, no compasso do corpo que se movimenta pelo empuxo e a ele também se contraria” (2017, p. 38). Se não há um controle completo do que se filma não é por falta de agência, mas sim por uma forma de pensar própria desse fazer corpóreo que se deixa afetar pelo presente e também reage diante dele. Por exemplo, em certo momento do documentário *Ressurgentes*, a câmera está entre os manifestantes que tentam entrar e ocupar a Câmara Legislativa do Distrito Federal e os seguranças desta. Ela é levada pelos manifestantes, acompanha os que tentam avançar e é contida pelos que impedem o movimento. Em certo momento, a força da massa de corpos faz os seguranças cederem, e a câmera atravessa a porta. A imagem se move não apenas com o corpo de quem segura a câmera, mas com um corpo coletivo, que em seu modo de ação está pensando.

### Câmera-corpo



Fonte: *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014)

Essa relação corporal se encontra em diversos vídeos e filmes e, nesse sentido, é marcante o documentário *Na Missão, com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia Britto, 2016)<sup>29</sup>. A forma como Kadu<sup>30</sup> conduz as filmagens, se

---

<sup>29</sup> O curta-metragem é atravessado pela lembrança de um momento de luta da ocupação urbana da região da Izidora, em Belo Horizonte. Após uma conversa em frente à fogueira, as imagens

protegendo e também àqueles pelos quais ele se sente responsável, e as opções que ele toma são simultaneamente marcadas por uma reação à violência policial no momento, mas também por uma postura ativa e de revolta diante do acontecimento. Não é involuntário que ele vire a câmera para si e, entre palavras de resistência, reclame a circulação daquelas imagens.



Fonte: *Na Missão Com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, 2016)

De forma parecida atua a câmera que se repete nos três objetos em questão, do vídeo do CMI ao documentário de 2014. Ela parte de um impulso coletivo e reage escapando ao gesto violento da instituição.

Há, então, aqui, uma primeira forma de olhar estas imagens: nelas, o corpo que filma está implicado na ação política e por isso não deixa de pensar, mas realiza um pensar que é próprio deste corpo e da coletividade em luta.

## 2.2. LUTAR COMO MODO DE ENGAJAMENTO DA IMAGEM

Junho de 2013 é um momento no qual a presença em profusão de câmeras, filmando e transmitindo os diversos atos pelo país, aproxima de maneira decisiva as lutas e a produção de imagens. Ainda que essa relação já estivesse presente anteriormente, como vemos nas próprias imagens trabalhadas neste capítulo. Entre ações individuais e coletivas, de forma independente ou organizada, o midiativismo

---

produzidas por Kadu Freitas em mais uma marcha violentamente reprimida pela polícia militar do estado tomam a tela em sua íntegra.

<sup>30</sup> Kadu Freitas foi cineasta, liderança e morador da região ocupada da Izidora. Foi assassinado em emboscada em novembro de 2015, como informa a cartela final do filme que leva suas imagens.

e as filmagens amadoras se tornaram indissociáveis de qualquer manifestação. Como aponta Ivana Bentes, houve “um enxameamento de centenas de novas iniciativas de mídia livre em todo o Brasil que disputaram e construíram o sentido das manifestações de forma ativa e inédita, a ponto de não mais se distinguirem da própria força das ruas” (2015, p. 19).

Essas máquinas filmadoras e seus mecanismos tornam-se então parte do processo vivenciado naquele momento ao se tornarem ferramentas de resistência em conexão com as formas de ação coletiva experimentadas ali. Mas como bem apontam Cezar Migliorin e André Brasil (2010), não são apenas os aspectos tecnológicos e a disseminação de câmeras digitais e dispositivos móveis que permitem essa profusão de imagens fora dos espaços tradicionais de produção. O espalhamento desse modo de filmar é antes parte de um processo mais amplo, uma transformação no âmbito das subjetividades e das formas de vida. Subjetividade que é parte destas imagens e da forma como elas atravessam e são atravessadas pelo mundo.

Algo que se passa a ver é, nas diversas esferas dos sistemas comunicacionais capitalistas, uma crescente demanda por essas imagens ditas amadoras. Elas surgem em telejornais, *reality shows* e programas de entretenimento variados, marcadas por uma fusão entre efeitos de verdade<sup>31</sup> e efeitos de participação (BRASIL; MIGLIORIN, 2010). Atentamos aqui aos mecanismos próprios de um capitalismo contemporâneo que atua nas vidas dos sujeitos não apenas pelo controle mas pelo estímulo à produção como forma de exercitar seu poder. É principalmente na forma como esse biopoder nos demanda, também, que o controle se exerce para além da vigilância. Esse biopoder não atua por isolamento e criação de modelos, mas através de uma regulação de certa desordem. Torna-se crescente o desejo por estas imagens ditas amadoras.

Aqui, porém, quando nos colocamos diante dessas imagens pensando sua

---

<sup>31</sup> A pesquisadora Ilana Feldman escreve que: “como se vê na proliferação de *reality shows*, imagens amadoras utilizadas pelo telejornalismo, acontecimentos não-ficcionais incorporados pela teledramaturgia e toda sorte de flagras picantes, flagrantes policiais e vídeos caseiros disponíveis na internet, além de inúmeros títulos do cinema brasileiro *mainstream* dos últimos anos (coproduzido pela Globo Filmes em parceria com as *majors*) e de um cinema contemporâneo prestigiado no circuito de festivais internacionais, essas operações narrativas, marcadas, sobretudo, por um apelo realista, reduzem muitas vezes a imagem à sua indicialidade, vascularizando pelo corpo social o *boom* de um tipo de “realismo” vinculado à impressão de autenticidade das imagens amadoras” (2008, p. 62). Entendemos que as imagens insurgentes passam por este risco, mas interessam e existem enquanto possibilidade de insurgência quando estão para além deste tipo de efeito.

relação com movimentos políticos nos quais se inserem, não se trata nem de, por um lado, subvalorizar estas como precárias ou ineficazes, e também não, de outro lado, de dar a elas um caráter de maior espontaneidade ou verdade. Trata-se, ainda como diante do documentário, de nos colocar diante delas como “uma operação de escritura com imagens afetadas pelo real” e da mesma forma como vemos o cinema que “por um lado ele é mundo, por outro ele é alteração” (MIGLIORIN, 2010, p. 109). Pois se aqueles que realizam essas imagens estão naquele instante atuando como não profissionais é mais pelo agenciamento da política que se estabelece nessa produção do que por um não profissionalismo destes cineastas, artistas, trabalhadores, militantes, anônimos – que muitas vezes poderiam também atuar em esferas profissionais, ainda que isso não interesse aqui. E é esse agenciamento que afeta as imagens que nos permite diferenciar a imagem engajada daquela do jornalismo que filma uma cena de resistência e também da imagem não profissional, em outro contexto de produção.

Aqui, portanto, olhamos para essa produção engajada como uma subversão que nasce no interior desses processos em complexa relação de escape e captura pela subjetividade capitalista. Há nessas imagens uma vontade de lutar, ainda que em constante tensão com possibilidades de apropriação e ordenação.

É, então, uma produção de imagens que atua nos processos subjetivos da mesma forma que é diretamente afetada por estes. Sua especificidade está na relação direta com um corpo coletivo em luta. Não só pelo movimento comum dos corpos que filmam e que lutam – são os mesmos – mas também por entender que produzir imagens ali é parte do fazer político e que com ele guarda responsabilidades.

[...] no Brasil atual, nota-se a proliferação de objetos audiovisuais, fundados pelo desejo explícito de intervenção e transformação social, gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados.” (CESAR, 2017, p. 12)

Há nessa realização de imagens uma vontade que ultrapassa as próprias imagens e as insere em um espaço de ação que é simultâneo à filmagem. Talvez um *cine-acción* (GENITO; SOLANAS, 1988)<sup>32</sup>. As imagens aqui não são fim, mas

---

<sup>32</sup> “Por outro lado o cinema revolucionário não é fundamentalmente aquele que ilustra e documenta ou filma passivamente uma situação, mas o que tenta incidir nela seja como elemento impulsor ou

são participantes, ou engajadas, na ação política e assim não podem se descolar desta. Elas guardam com as lutas um compartilhamento do combate. Nesse sentido, a imagem produzida pelo Centro de Mídia Independente e que vemos ressurgir depois não é neutra e pretende ser também de forma imanente, como o movimento do qual participa, anticapitalista e anti-institucional. Ela participa três vezes do grupo de imagens a que se refere a pesquisadora Amaranta Cesar, colocada em diferentes objetos audiovisuais, nela permanece o desejo de transformação social e superação de opressões.

Então apontamos um segundo caminho para atravessar essas imagens: a ideia de que elas estão engajadas na luta não apenas pelas posições e movimentos, mas também pelo agenciamento e subjetividades que as produzem e que são transformados por elas. Há uma busca por continuidade entre o engajamento da imagem e aquele da luta.

### 2.3. PARA ALÉM DA REPRESENTAÇÃO, DESTITUIR

As lutas e as imagens que as acompanham, como temos percorrido por seus rastros, são antes formas que buscam destituir poderes do que tomá-los para si. São, assim, outras formas de existir, de viver.

Recorrer à compreensão de destituição, através das proposições do Comitê Invisível (2017), parece útil também para compreender o funcionamento que se dá para que seja possível essa insurgência com as imagens. Destituir, antes de ser um ataque ou crítica às instituições do capitalismo, é agir para além destas criando novas dinâmicas de interação e vida que não tenham dependência de sua representação.

Destituir não é, portanto, atacar a instituição, mas, sim, a necessidade que temos dela. Não é criticá-la [...], mas assumir realmente o que se supõe que ela faz, fora dela. Destituir a universidade é estabelecer longe dela lugares de pesquisa, de formação e de pensamento mais vivos e exigentes do que ela [...] Destituir a justiça é aprender a regular nós mesmos nossos desacordos [...] Destituir o governo é tornar-se ingovernável. (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 96 -97)

---

retificador. Não é simplesmente cinema de testemunho, nem cinema de comunicação, mas antes de tudo cinema ação” (GENITO; SOLANAS, 1988, p. 48).



O que se propõe é que essa potência destituente não se dá apenas por revelar as falhas das instituições, mas por criar uma outra forma de vida que acaba por fazer emergir a incoerência e impossibilidade dessas instituições. Se a ação desses movimentos engajados amplia as fissuras entre duas formas de vida – aquela do capital e as que lhe escapam –, a destituição é também essa outra forma de vida que nos afasta de uma necessidade ou conciliação com as instituições dadas desse sistema capitalista.

Em consonância com muito do que foi dito em junho de 2013 no Brasil, a questão não é, então, uma tomada do poder institucional. A destituição não visa uma ascensão a uma posição de controle similar à do Estado atual, pois não se trata de uma tomada para si, ou para todos, daquilo de que fomos privados, mas de enxergar rupturas e ver além da existência instituída pelo capital.

É só isto: o capital se apoderou de cada detalhe e de cada dimensão da existência. Ele fez um mundo à sua imagem. Da exploração das formas de vida existente, ele se transformou em universo total. [...] Desse modo reduziu a muito pouco a parte daquilo de que alguém podia, neste mundo, querer se reapropriar. (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 101)

Assim, destituir no contexto dessas lutas é nelas fazer surgir outras formas de existência. Não se trata de tomar para si o capital e os poderes deste, pois aí estão contidas formas de vida que já não interessam. O gesto é duplo, pois ao mesmo tempo que se ataca e deixa ruir um mundo do capital também “há mundos por fazer, formas de vida que devem crescer distante do que impera” (COMITÊ INVISÍVEL, 2017, p. 104).

Da forma como observamos, quando no curta-metragem *A Ditadura da Especulação* vemos os gestos daqueles que resistem às máquinas e a tomada daquela área pelos interesses das grandes construtoras, não se trata apenas desse objetivo final – de defender o território – , não menos importante, mas também se trata de garantir junto aos povos indígenas que ali habitam o direito de instituir suas formas de vida<sup>33</sup> e de se relacionar com os espaços da cidade, onde não há apenas

---

<sup>33</sup> “O que está na base da história do nosso país, que continua a ser incapaz de acolher seus habitantes originais – sempre recorrendo a práticas desumanas para promover mudanças em formas de vida que essas populações conseguiram manter por muito tempo, mesmo sob o ataque feroz das forças coloniais, que até hoje sobrevivem na mentalidade de muitos brasileiros –, é a ideia de que os índios deveriam estar contribuindo para o sucesso de um projeto de exaustão da natureza” (KRENAK, 2019, p. 41).

prédios mas também um santuário e natureza. A potência ali está também no que surge das dinâmicas daqueles sujeitos com os espaços e entre aqueles no momento em que lutam coletivamente.

Cabe pontuar que, em divergência com outros projetos revolucionários, para o que tem dito o Comitê Invisível, essas formas não podem estar já prontas e fixas. São outros possíveis que surgem ao mesmo tempo em que se luta, não podendo estar já predeterminados por um programa que melhor nos represente. Seguir uma determinação vinda de vanguardas ou autoridades é oposto à destituição. E como nos lembra Suely Rolnik “há que se desfazer da crença no delírio de um controle permanente e definitivo das engrenagens sociais que levaria a uma suposta plena realização do potencial humano” (2018, p. 96). Ou seja, recorreremos a esse trecho para dizer que não cabe aos movimentos em combate tentar recriar uma estrutura ideal capaz de suprir as demandas e desejos daqueles que se revoltam, mas antes acolher a insurgência como modo de instauração contínuo de modos de existência.

Assim se coloca uma característica que levaremos para observar a forma como as imagens em questão operam diante dessa sensibilidade própria do engajamento político anticapitalista e anti-institucional. É a capacidade de, em sua forma, revelar novos mundos possíveis, aqui através de visualidades, sons, montagens e gestos. As perguntas que se colocam, conseqüentemente, diante dessas imagens ressurgentes são: sua forma apazigua ou amplia as fissuras sensíveis? Como a organização dessas imagens traz em si uma mudança que deseja? O que elas instituem?

Diante da crítica à representação política implicada nessas formas de luta, uma primeira busca por essas respostas parece passar principalmente pelo que, nos mecanismos desses sons e visualidades, escapa de uma dimensão representativa. Não mais interessa apenas o que elas estão mostrando, mas também novas formas de ver que instituem.

\* \* \*

Os Dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles assim como em escala dos jogos de linguagem de um indivíduo. Para apreender os recursos íntimos dessa produção – essas rupturas de sentido autofundadoras de existência –, a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar do que as ciências econômicas, as ciências humanas e a psicanálise reunidas!” (GUATTARI, 1992, p. 33)

Se há nessas imagens uma possibilidade de escape, está para além da representação. Buscar o que foge à representação é retornar, na materialidade dessas *imagens ressurgentes*, à intensidade de rastro apontada anteriormente e ao gesto destituente dos movimentos. O que se vê na imagem em combate aqui trazida não são apenas lugares fixos e representações já codificadas, mas também um tom de voz, um gesto de resistência, um tempo de ação. Isso tudo que é mais do que a representação de outra cena de abuso policial. Ali atuam camadas e dinâmicas de subjetividade que compõem esses possíveis modos de viver que se instituem nos levantes.

É preciso considerar então como essa imbricação agenciada entre os movimentos e as imagens se reflete na dimensão estética, nas visualidades, sons e sensibilidades desse material.

O que se torna perceptível nesses engajamentos políticos coletivos é que não são apenas os discursos, mas que principalmente as formas de mobilização e ação são uma negação de um caráter representativo.

A resistência jamais é apenas e fundamentalmente contra algo, mas antes de tudo a favor das possibilidades de existência que afirma porque cria concretamente a chance de que surjam outros “modos de experimentar” a vida – o que parece se relacionar intimamente com a criação artística. A resistência cria valores e é ao mesmo tempo imanente às nossas possibilidades concretas. Segundo Deleuze, “o ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e também um ato de arte.” (JOURDAN, 2018, p. 179)

Como já apontado no capítulo anterior ao percorrer as Jornadas de Junho, aqui mais uma vez dizemos que não se trata apenas de combater uma política representativa, mas que ao resistir se realiza um gesto de criação, uma criação coletiva de outros modos de viver. Como já dissemos, há aí uma dimensão estética da ação política que se revela nas lutas insurgentes, ou ao menos uma dimensão que escapa do meramente discursivo.

É nesse sentido que acompanhamos Lazzarato quando ele irá aproximar, em diálogo com Félix Guattari, a crítica da representação política a uma crítica das funções representativas da linguagem. Haveria uma ligação entre essas duas representações; ou melhor, as duas compõem, em diferentes âmbitos, uma mesma lógica de organização do mundo. Em ambas, formas outras de expressão são suprimidas ou limitadas em função de um referente que lhes ordena. Os limites que

a relação significado-significante impõe sobre as múltiplas expressões da linguagem se aproximam aqui da maneira como governos se colocam enquanto representantes de uma maioria, fazendo calar vozes dissidentes. Há sempre uma organização por algo que predefine e controla a margem de possíveis.

Tanto Guattari como Lazzarato trazem interessantes proposições às quais recorreremos:

A escolha do Capital, do Significante, do Ser, participa de uma mesma opção ético-política. O capital esmaga sob sua bota todos os outros modos de valorização. O Significante faz calar virtualidades infinitas das línguas menores e das expressões parciais. O Ser é como um aprisionamento que nos torna cegos e insensíveis à riqueza e à multivalência dos Universos de valor que, entretanto, proliferam sob nossos olhos. (GUATTARI, 1992, p. 42)

Na realidade tanto a representação languageira quanto a representação política constituem uma tomada de poder que sobrecodifica, hierarquiza, subordina as outras semióticas e outras modalidades de expressão. As duas formas de “representação”, no sistema de signos e nas instituições políticas, são solidárias, e toda ruptura requer que tanto uma quanto a outra se desfaçam. (LAZZARATO, 2014, p. 174)

Há, então, uma lógica e/ou uma forma de vida próprias da representação. Um mundo que, associado aos mecanismos de uma sociedade capitalista, está em crise. É essa a crise que se agrava em tempos recentes, possibilitando linhas em direções diversas, destrutivas ou produtoras de novas dinâmicas de existência.

No sentido de tentar traçar algo que é próprio da câmera insurgente, buscamos na imagem aqui trabalhada o que escapa à representação, ao limite dos movimentos e de suas pautas, para pensar o que há de destituição que se apresenta nas imagens e sons em si. Interessará, portanto, observar o que foge a essa organização pautada por uma dimensão representativa.

O que chamamos dimensão representativa das imagens é uma relação binária possível na dinâmica das visualidades e sons, na qual a compreensão das imagens está sempre pautada por uma relação significante-significado; ou seja, diante desse paradigma, elas sempre remetem a algo anterior que lhes dê validade e significação. Não interessam em seu aspecto ontológico, mas enquanto representantes de algo anterior que lhes institui e dá fundamento. Organizadas em uma hierarquia que sobrepõe essa dimensão a dimensões ontológicas, simbólicas, performáticas e/ou assignificantes, tornam-se controladas e estáveis, uma vez que sua repetição tenderia sempre ao mesmo.

Retomamos o pensamento de Lazzarato, que, ao se referir ao papel do que se entende como indústria cinematográfica, aponta como essa hierarquização permite ao cinema “funcionar como uma psicanálise de massa, contribuindo intensamente na construção dos papéis e funções e, sobretudo na fabricação do sujeito individuado e de seu inconsciente” (2014, p. 96).

Ainda pensando com o filósofo, é relevante pensar em que aspectos esse cinema militante pode escapar a essas organizações, uma vez que:

O cinema, cujos efeitos derivam, sobretudo, do uso que é feito de semióticas simbólicas assignificantes (“encadeamentos, movimentos internos de figuras visuais, cores, sons, ritmos, gestos falas etc.”, como diz Guattari), representa por um breve momento a possibilidade de ir além das semiologias significantes, de contornar individualizações personológicas e abrir-se para devires que não estavam inscritos nas subjetivações dominantes. (LAZZARATO, 2014, p. 96)

Pretende-se observar gestos de resistência pela imagem aqui apresentados que, atuando fora desse campo significativo e representativo, possam indicar rupturas com uma subjetividade controlada por certos modos de fazer imagens hegemônicas e presentes muitas vezes nesses próprios filmes e vídeos engajados. Sendo esse um aspecto político central na ação própria dessas imagens insurgentes, que nos colocaria uma possibilidade de pensar destituições com a imagem.

Não se trata, porém, de dizer que esses aspectos não limitados pela relação significado-significante sejam sempre de caráter contra-hegemônico, mas de indicar um espaço de luta a ser recolocado na relação dessas imagens combativas. Trata-se de entender, mais uma vez, que é também nas dimensões não representativas da vida que o capitalismo atua.

A tensão entre o corpo que resiste e o grupo de polícias que o cerca para carregá-lo é, na cena, antes uma intensidade do que algo ao qual se possa atribuir sentido único e imediato. A confusão entre esses corpos polícias comumente alinhados dá outra dimensão sensível para o seu fazer, para seu pretense papel garantidor da ordem. O quadro que se forma por aqueles vários corpos é também parte da forma como estas filmagens atuam politicamente.



Fonte: *A Ditadura da Especulação* (Zé Furtado, 2012)

Por fim, então, temos um terceiro traço desse conjunto de imagens insurgentes: para insurgir elas atuam não apenas em uma dimensão representativa da imagem<sup>34</sup>, mas sobretudo para além dessa representação podendo, assim, produzir fissuras em uma sensibilidade política previamente instituída. É, portanto, nos momentos que conseguem escapar ao representativo que as imagens conseguem instituir sensibilidades próprias dessas lutas que acompanham.

\* \* \*

Aqui então podemos traçar o que chamamos de imagens insurgentes: (1) são imagens onde o corpo que filma está implicado, não isoladamente, mas pela coletividade que o atravessa naquele momento de luta; (2) há uma continuidade entre as formas de engajamento dos movimentos e das imagens; (3) é quando escapam dos limites da representação que as imagens alcançam os movimentos de insurgência e de destituição.

Com isso não dizemos que estes traços se repetem em todas as imagens produzidas em contexto de luta, mas que são essas, onde os encontramos, que elegemos trabalhar enquanto imagens insurgentes, enquanto rastros da insurgência. É necessário, no entanto, observar que, nem mesmo os filmes e vídeos elencados neste trabalho são, como um todo, compostos por essas imagens, mas sim que elas

---

<sup>34</sup> Poderíamos, para pensar essa dimensão representativa da imagem, recorrer também a outros autores como, entre estes, Jacques Rancière, em *O Destino das Imagens* (2003). Porém, como caminho de pesquisa, fez-se aqui a opção de seguir os percursos traçados por autores para quem a dimensão heterogênea da subjetividade, e portanto da imagem, tivesse maior centralidade ou destaque. Como aponta Lazzarato ao se referir a Rancière e outros autores: “O pensamento crítico politizou radicalmente a linguagem, mas sem nunca desistir da lógica segundo a qual a linguagem é unicamente humana sendo, portanto, a pedra angular da política” (2014, p. 55).

irrompem em suas telas mais como força de rastro do que como decisão autoral.

Aqui reforçamos, com certo risco, que são antes as imagens carregadas de uma dimensão coletiva que se tornam incontornáveis aos filmes do que a elaboração específica destes que as busca em um caminho próprio – sem, contudo, que estes dois momentos possam se separar. As diferenças e a criação, porém, se dão em seus usos.

## 2.4. HISTÓRIA E DIFERENÇA

Antes de nos aproximarmos mais das cenas em questão, ressaltamos que de alguma forma, essas imagens propagadas na urgência do ato e os filmes onde elas ressurgem fazem parte de uma mesma história e indicam uma continuidade das lutas. Essa não interrupção nos interessará como abordada por Nicole Brenez quando questionada, em entrevista para a revista Cinética<sup>35</sup>, sobre as fronteiras entre o cinema e as outras formas das “imagens em movimento” hoje:

Eu acho que não há fronteiras. É a mesma história. Tudo isso é a história da gravação e da transmissão. A primeira tecnologia de gravação foi a gravação de som, e o cinema é parte dessa história muito mais ampla da gravação. Claro que há limites estéticos, diferentes formatos, mas é a mesma história da humanidade [...] É a mesma história, com diferentes tipos de ferramentas. (BRENEZ, 2014)

Porém, há um trajeto percorrido para que essas gravações vão de um lugar a outro. E aí há necessariamente diferença entre as formas como as virtualidades dessas imagens ganham materialidade. Sendo não apenas representação de um acontecimento, mas, sobretudo, rastros ou intensidades em movimento, seu reemprego implica necessariamente que algo se transforma e que outras relações se tornam possíveis quando as imagens ressurgem.

Mas, então, de que forma se dá esse caminho e como ele pode afetar essa imagem insurgente? Aqui retomamos a imagem inicial em seus três diferentes usos. Por eles tentaremos percorrer essa passagem que vai do primeiro uso, no qual a

---

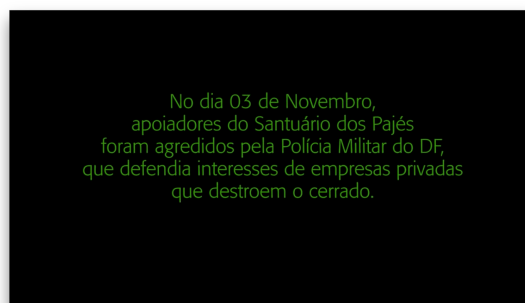
<sup>35</sup> Entrevista realizada por Raul Arthuso e Victor Guimarães sob o título ode “Cada filme é um laboratório”. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 02 de novembro de 2018.

cena se sustenta principalmente na potência dos gestos, da violência policial e do escape da câmera, para uma segunda elaboração, em que a cena é colocada no contexto daquele movimento e, por fim, no terceiro uso, no qual a imagem não é apenas mais parte daquele momento e sim de uma luta mais ampla da qual fazem parte diversos movimentos autônomos. Nesses três momentos, as potências destituíntes da imagem surgem de diferentes maneiras.

\* \* \*

Antes de seus reempregos, aquela imagem inicial surge no vídeo *Parabéns! Você conseguiu o seu filme, Charles Bronson! (O Santuário não se move)* (2011), realizado e publicado pelo Centro de Mídia Independente – DF, que atuava junto ao movimento *O Santuário Não Se Move* através das práticas de midiativismo. Nesse vídeo, podemos apontar dois momentos: o primeiro, no qual a atenção está na contextualização das imagens e outro que se atém aos gestos de violência da polícia e de resistência dos manifestantes.

O primeiro se dá através de imagens fixas de momentos diversos da luta colocadas em uma montagem acelerada e principalmente através das cartelas, que tentam situar aquela situação. Na principal delas está escrito: “No dia 03 de novembro, apoiadores do Santuário dos Pajés foram agredidos pela Polícia Militar do DF, que defendia interesses de empresas privadas que destroem o cerrado”. Nota-se a preocupação de localizar o ocorrido, dando a ele também algum território.



Fonte: *Parabéns! Você conseguiu o seu filme, Charles Bronson! (O Santuário não se move)* (Centro de Mídia Independente, 2011)

É, porém, na intensidade do gesto que se segue que se manifesta a



possibilidade de colocar em questão um certo lugar do Estado enquanto garantidor da ordem e mediador das lutas sociais. Um policial avança sem aparente razão com o cassetete para atacar o manifestante com a câmera que, após escapar dos golpes, enquanto filma a cena, repete a frase que dá nome ao vídeo. As intervenções na imagem parecem pretender reforçar detalhes desses gestos tanto da câmera em ação junto à luta e principalmente daquele agente do Estado que realiza uma *performance* de poder diante da imagem. Essas intervenções acontecem na montagem da imagem e do som quando, por exemplo, se adiciona ao vídeo uma camada sonora que repete um certo barulho caricato do que seria um golpe de filme de ação (talvez um filme com Charles Bronson) a cada movimento do policial e também quando a imagem congela nesse agente que recua de costas, sem acertar seu alvo. A montagem reforça algo que o próprio sujeito que filma percebe enquanto seu corpo segura a câmera sem muita estabilidade.



Fonte: *Parabéns! Você conseguiu o seu filme, Charles Bronson! (O Santuário não se move)* (Centro de Mídia Independente, 2011)

O vídeo articula o gesto a uma luta pelo território. O gesto que se dá na ação entre o corpo do policial e o corpo que filma. E a luta entre a empresa privada e aqueles que habitam a terra, acompanhados de seus apoiadores. O vídeo é realizado e divulgado em meio a essa disputa e está diretamente implicado com esta luta, tanto no que se revela nas imagens quanto em sua feitura e circulação.

Em um segundo momento, a mesma cena ressurge no documentário de curta-metragem *A Ditadura da Especulação* (2012), que ainda com sua realização vinculada ao Centro de Mídia Independente, é assinado pelo pseudônimo Zé Furtado. Há aqui, no entanto, uma primeira diferença. A imagem agora é parte de um filme em que diversas outras imagens insurgentes participam da montagem,

sendo estas pertencentes àquela mesma luta e que, em grande parte, já haviam sido também publicadas separadamente. Há também novas imagens e intervenções. Destaca-se o uso ao longo da montagem de falas de jornais que acompanham as imagens insurgentes.

Ao reunir essas diversas imagens, a cena passa a compor não mais um gesto à parte a se observar, mas um gesto observado justamente como parte de um movimento do qual é indissociável. Isso não implica dizer que a imagem perca a potência do gesto, mas que esse gesto se soma a outros vários que irrompem nessa insurgência contra o Estado e o capital, contra a Polícia Militar do Distrito Federal e contra a construtora EMPLAVI. Essa multiplicidade de gestos faz expressar algo a mais nessa cena que é um traço coletivo daquela câmera e de seus movimentos; um traço que já estava no vídeo anterior, mas que ganha força neste novo contexto.

O que aqui se constrói não é nem a “sociedade nova” no seu estado embrionário, nem a organização que derrubará finalmente o poder para constituir um novo, é antes a potência coletiva que, por via da sua consistência e da sua inteligência, condena o poder à impotência, frustrando uma a uma todas as suas manobras. (COMITÊ INVISÍVEL, 2014, p. 37)

Mas nesse reemprego, outro material atua de forma determinante. Junto às imagens insurgentes, a camada sonora, além de uma trilha musical, traz, ao longo do documentário, diversas falas retiradas de telejornais. E se em alguns momentos as imagens parecem ilustrar essas falas, é também porque uma nova relação crítica surge nesse contato entre diferentes materiais. A intensidade das imagens dá a estas falas expressividades que talvez estivessem apaziguadas em outras construções de imagem e som. Assim, o filme oscila entre um caráter ilustrativo, que atualiza as lutas, e uma montagem crítica às formas de representação dessas lutas.

A cena a que nos atentamos, agora com outra saturação de cor, é precedida de uma fala recortada na qual se menciona um confronto entre manifestantes e a polícia. Aqui, é uma desproporcionalidade e diferença de forças empregadas de cada lado que se ressalta. Ainda persistem na montagem algumas intervenções utilizadas no vídeo anterior, como a imagem que se congela nas costas do policial, enquanto aquele que filma o chama mais uma vez de Charles Bronson, revelando assim uma continuidade entre os processos.



Fonte: *A Ditadura da Especulação* (Zé Furtado, 2012)

A textura dos rastros deixados pelo movimento tremido da câmera compõe uma sensibilidade desta resistência diante da força policial, a que a notícia de jornal chama de confronto.

Por fim, o terceiro uso amplia o gesto do primeiro documentário de inserir a imagem em um contexto de lutas. Aqui, ela passa a compor também a trajetória de diversos movimentos autônomos do Distrito Federal entre 2005 e 2013. Como aponta Amaranta Cesar, *Ressurgentes* se constrói entre “duas dimensões e as temporalidades que nelas estão implicadas – o presente do engajamento e o passado da reconstituição da recente história” (2017, p. 19). Ou seja, estão, implicadas no filme simultaneamente uma história desses movimentos e a potência presente da imagem insurgente. Se por um lado há em *Ressurgentes* um gesto de organização levado pelas entrevistas e por certa cronologia, há também escapes nas virtualidades que se atualizam entre as imagens e a montagem do filme.

Como, então, se opera um possível caminho de destituição sensível com estas imagens? Para isso recorreremos, nesse caso, a um olhar para a sequência na qual a cena em questão se insere.

\* \* \*

Nessa sequência, a destituição parece passar por dois movimentos. Primeiramente pela forma como a *performance* para câmera daqueles em conflito deixa escapar diferentes entendimentos e relações possíveis e também pela forma como o corte imposto pela montagem acelera os processos e coloca em proximidade diferentes faces da ação policial. Nessa montagem, não interessa tanto como a junção das imagens gera um novo sentido específico, mas como a

velocidade que ela traz para a sequência cria um espaço destituído, ou seja, traz uma dimensão sensível suprimida por outras hierarquias de significação.

As imagens trabalhadas começam no embate entre militantes do movimento *O Santuário Não Se Move*, que tentam derrubar as cercas e muros colocados pela construtora EMPLAVI e sua equipe de seguranças. Não há câmeras dos grandes meios de comunicação. Vê-se, porém, além da própria câmera que filma, outras câmeras nas mãos de militantes e até do lado da empresa. A construção está em questionamento judicial, não há, contudo, nenhuma força do Estado para impedir a obra. Não cabendo esperar uma ação do Estado; indígenas que ali habitam e militantes tentam restituir um território sem as cercas dos que tentam privatizar aquele espaço.



Fonte: *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014)

A montagem do filme revela então a chegada da polícia, que, de imediato, se coloca como mediadora da questão. Uma câmera se posiciona entre os dois lados; a forma como o quadro se configura parece reforçar os papéis determinados. De um lado os militantes, no meio o policial, que exige a retratação destes por um suposto xingamento, e do outro, o representante da empresa. A caricatura da *performance* se torna evidente e todos fazem parte de um jogo de cena consciente da presença da câmera.



Fonte: *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014)

A câmera, portanto, não é elemento externo mas atua diretamente na situação, uma vez que sua presença altera as formas de ação de todos os lados, que reforçam seus respectivos papéis ainda que de forma muitas vezes irônica. A *performance* aqui não é apenas dos sujeitos, mas também da imagem, que como coloca André Brasil, reconfigura as relações entre uma ficção e um real:

*A performance* expõe a continuidade existente entre um domínio e outro, o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da *mise-en-scène* “naturalizado” pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também descontinuidade: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser no interior do filme outro gesto: e por outro lado a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem. (BRASIL, 2014, p. 136)

A cena de uma pretensa mediação e de um equilíbrio se mistura e confunde com a materialidade visível da desigualdades de força. As personagens jogam com a farsa e a imagem embaralha os papéis. Há continuidades, mas sobretudo rupturas, que se manifestam nas fragilidades de um lado e no aparato do outro.

A dimensão performática da imagem é o que permite nesse caso que o que se vê nela esteja para além de uma relação causal e de sentidos já conhecidos. Há na imagem uma multiplicidade de possíveis que podem levar a diferentes olhares diante dos gestos que os corpos em cena manifestam. Nem tudo está controlado por uma narrativa prévia. Atravessada por esse aspecto performático, a repetição não gera o mesmo como no que há de representativo ali, mas permite novas relações.

Os corpos em cena nesse embate revelam mais do que seus papéis já conhecidos de policial, militante e empresário. É aí que há a possibilidade de se

encontrar elementos de destituição, na instabilidade do que se pretende construir como equilíbrio. O Estado não é apenas mediador de conflitos e sua neutralidade não se confirma nas imagens. A sequência parece fazer emergir um duplo papel da polícia.

Há, de um lado, a ordem ideal, legal, fictícia do mundo – a polícia como fim – e, do outro, há sua ordem ou, melhor, sua desordem real. A função da polícia como meio é fazer de modo que exteriormente a ordem desejada pareça reinar. A polícia vela pela ordem das coisas por meio das armas da desordem e reina sobre o visível por meio de sua atividade imperceptível. (COMITÊ INVISIVEL, 2017, p. 139)

É na continuidade da montagem, porém, que esse espaço de destituição se torna mais evidente. A edição do filme propõe uma continuidade da mediação. Na cena logo posterior, onde ressurgue a imagem usada anteriormente no vídeo e no curta-metragem, vemos o mesmo policial, que antes conversava com os dois lados, coordenar um grupo de policiais que agora cerca e carrega um manifestante. As falas já não são pausadas e organizadas, gritos pedem a liberação do homem que é levado, ouvem-se sirenes e a imagem é tremida. Não se tem mais uma relação amigável com essa câmera, pede-se que ela se afaste. Um policial avança em direção à câmera, atravessando o cassetete no ar. O manifestante, que filma após escapar dos golpes, diz – por uma terceira vez nessa trajetória da imagem: “Parabéns! Você conseguiu seu filme, Charles Bronson”.



Fonte: *Ressurgentes – um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014)

Aqui, em parte, as proposições do Comitê Invisível ganham materialidade. A polícia se desorganiza e sua legitimidade se perde justamente quando ela é levada a agir. “Jamais é um bom sinal, para um regime democrático, ter que atirar contra sua

população” (COMITÉ INVISÍVEL, 2017, p. 139). Porém, a relação insurgente das imagens não está apenas em revelar uma verdade sobre a atuação policial como poderia fazer um relato distanciado, mas em fazer emergir uma nova relação sensível com os modos de agir dessa instituição. Esse espaço sensível é também o que está para além das relações significante-significado, ou seja, os tempos, os ruídos, os gestos, os corpos que resistem.

A câmera diante da ação direta no trecho trabalhado não está ali apenas em função da polícia e não poderia impedir sua ação, mas é consciente de si, como se percebe na voz de quem filma, enquanto elemento de reconfiguração de sensibilidades em continuidade com as práticas daqueles sujeitos que estão ao seu lado. Ela não necessariamente impede que as cercas sejam colocadas, mas coloca em questão a legitimidade da privatização desses espaços. E por três vezes aquele gesto de luta com a câmera se refaz com diferença.

### 3. A CONVOCAÇÃO DE UM OLHAR ENGAJADO

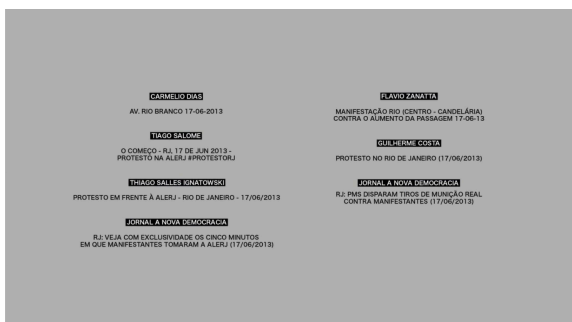
*Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017), antes de ser um filme sobre acontecimentos, se pretende ser um filme sobre o contato entre as imagens e os acontecimentos<sup>36</sup>. Quer antes ser um filme que lida com as imagens produzidas de junho de 2013 em diante do que um filme a representar ou mostrar as lutas que se seguiram a partir daquele momento. Contudo, por ser também um filme que lida com essas imagens, não pode deixar de ser um filme sobre algo dessas lutas. Afinal, as imagens são também parte das lutas.

Logo após vermos o título do filme, uma primeira cartela em cinza surge onde se podem ler os nomes de pessoas, organizações e dos vídeos pelos quais são creditados: Carmelio Dias – AV. RIO BRANCO 17-06-2013; Flavio Zanatta – MANIFESTAÇÃO RIO (CENTRO – CANDELÁRIA) CONTRA O AUMENTO DA PASSAGEM 17-06-13; Tiago Salome – O COMEÇO – RJ, 17 DE JUN 2013 PROTESTO NA ALERJ #PROTESTORJ; Guilherme Costa – PROTESTO NO RIO DE JANEIRO (17/06/2013); Thiago Salles Ignatowski – PROTESTO EM FRENTE À ALERJ – RIO DE JANEIRO – 17/06/2013; Jornal A Nova Democracia – RJ: PMS DISPARAM TIROS DE MUNIÇÃO REAL CONTRA MANIFESTANTES (17/06/2013); Jornal A Nova Democracia – RJ: VEJA COM EXCLUSIVIDADE OS CINCO MINUTOS EM QUE MANIFESTANTES TOMARAM A ALERJ (17/06/2013). São todos vídeos de um mesmo dia de manifestações no Rio de Janeiro, um dos dias com o maior número de pessoas na rua e no qual os conflitos tiveram maior intensidade. A sequência, através de cenas daquele momento, entre imagens mais abertas de cima e outras filmadas do chão em meio ao ato, traz para o filme a multidão que percorria as cidades. Logo vemos, em uma das primeiras sequências montadas, o auge dos conflitos e insurgências das Jornadas de Junho.

---

<sup>36</sup> Ou como nos diz uma descrição dos próprios produtores do filme: “*Operações de Garantia da Lei e da Ordem* é um documentário sobre a relação entre a representação e o representado, a narrativa e o fato, a imagem e o acontecimento, a partir da relação entre a mídia e as manifestações que ocorreram no Brasil no período de junho de 2013 a julho de 2014. Como mídia, compreendemos todo e qualquer tipo de criação de imagem e de texto publicados em algum sistema de comunicação (tv, internet, radio, material impresso e distribuído).” Disponível em: <https://www.esquina.art.br/Op-GLO>. Acesso em: 01 de agosto de 2019.



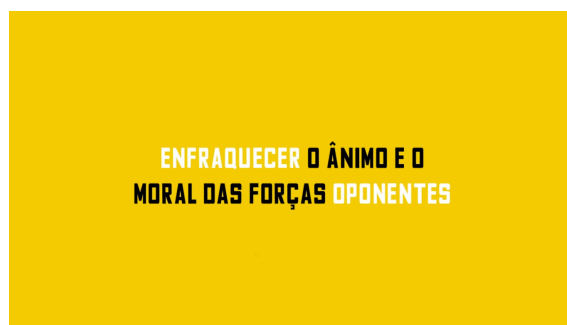


Fonte: *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

Ao longo do filme, as diversas sequências são precedidas por estas cartelas cinzas que anunciam reportagens, vídeos ou documentários encontrados on-line em sites como YouTube ou similares e que compõem estes conjuntos de imagens reunidos pelo documentário, que por sua vez participam da montagem mais ampla do filme. A estrutura se seguirá sempre da mesma forma: indicando os materiais usados em cada sequência antes de sua montagem, que por vezes reúne diversos arquivos ou por outras se limita a inserir ali um vídeo apenas em sua íntegra ou recorte.

Essa montagem maior, por sua vez, divide-se em seis passos indicados por cartelas com textos que atuam como comentários, e por vezes como limite, para as imagens por vir. Os textos têm como conexão o fato de serem trechos retirados da Portaria Normativa Nº3.461 do Ministério da Defesa, intitulada *Garantia da Lei e da Ordem*<sup>37</sup>.

## Passos



<sup>37</sup> Portaria publicada no dia 20 de dezembro de 2013 pelo então ministro Celso Amorim. Disponível em: [https://www.defesa.gov.br/arquivos/File/doutrinamilitar/listadepublicacoesEMD/md33\\_m\\_10\\_glo\\_1\\_ed2013.pdf](https://www.defesa.gov.br/arquivos/File/doutrinamilitar/listadepublicacoesEMD/md33_m_10_glo_1_ed2013.pdf). Acesso em: 01 de agosto de 2019.



Fonte: *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

Este trajeto mais amplo que o filme percorre com as imagens vai das grandes manifestações de junho de 2013 até a prisão arbitrária de 23 manifestantes e a intensa repressão policial no contexto dos atos contra a Copa do Mundo de futebol de 2014. Três elementos desses momentos de luta são conectados pelas matérias a que se recorre: as manifestações, o aparato repressivo do Estado, a mídia, sendo através dessa última que se acessa a presença dos demais. Mídia aqui não se refere somente aos meios corporativos, mas em grande parte à mídia independente e ativista e, por vezes, também aos meios oficiais dos governos.

*Operações de Garantia da Lei e da Ordem* é, portanto, um filme de montagem e reemprego de materiais encontrados em usos diversos e reunidos no documentário e pela sua forma de montar. Aqui nos interessará pensar o que muda nesse uso e como outra relação sensível do espectador se torna possível diante dessas imagens no que agora se chama cinema. Para isso, pretende-se traçar aqui um percurso que vá da forma como o filme trabalha as imagens e, passando pela convocação de um espectador, vá até proposições de forma de ver agenciadas por esse cinema em contato direto com o engajamento político.

## 4.1 FOUND FOOTAGE, MÍDIA E MEDIATIVISMO

Começamos, então, por pensar essa passagem dos materiais de mídias diversas para o cinema e buscaremos, primeiramente, alguns caminhos no texto *Cartografia do Found Footage* (2014), de Nicole Brenez e Pip Chodorov. Ali, eles dividem primeiramente as formas de reemprego das imagens em duas: o reemprego intertextual, onde o que se repete não é a imagem em si, mas é feita uma imitação desta como um todo ou de alguns de seus elementos e a reciclagem, ou o reemprego de fato, onde o material mesmo é reempregado mantendo algumas formas fixas e inaugurando outras. É esta segunda que nos interessa.

Dentre as possibilidades desse reemprego das imagens, duas formas do que chamam de reciclagem exógena são mais presentes nas obras do cinema engajado com o qual trabalhamos: são “o *filme de montagem*, uso ilustrativo (mas nem por isso menor) de imagens já filmadas, que se estende do panfleto [...] às práticas habituais dos documentários para televisão” e “o *found footage*, que se distingue das demais formas em pelo menos três aspectos: ele confere autonomia às imagens, privilegia a intervenção material sobre a película e se adere a novos locais e a novas formas de montagem” (BRENEZ; CHODOROV, 2014, p. 3).

No reemprego das imagens insurgentes é principalmente o procedimento de colocá-las em novas formas de montagem que vemos acontecer. É o que se dá de forma bastante evidente em *Operações de Garantia da Lei da Ordem*, ao se apropriar tanto de imagens de telejornais como de imagens de videoativismo encontradas no YouTube para, através da montagem, realizar um uso crítico desses *found footage* contemporâneos. Neste filme, para o qual agora dedicamos o olhar, encontramos um procedimento que Brenez e Chodorov chamam anamnese: “trata-se de reunir e aproximar imagens de uma mesma natureza de modo a fazê-las significar não algo diferente do que elas dizem, mas precisamente aquilo que elas mostram e que nos recusamos a ver” (2014, p. 4). Ou seja, o movimento que o documentário faz sobre as imagens não é de descontextualizar estas fazendo significarem algo outro, mas de aproximá-las de outras imagens do mesmo momento, evidenciando nestas traços que em sua montagem original poderiam ser apenas virtualidades.

O primeiro passo que divide o documentário traz uma cartela que diz:

“estimular as lideranças comunitárias favoráveis às operações”. Ao texto se segue uma sequência que traz apenas um material em reemprego. Trata-se de uma matéria do Globo Repórter sobre as manifestações de 2013 veiculada na Rede Globo, no dia 21 de junho de 2013, poucos dias após os grandes atos. O apresentador começa sua fala exaltando o momento histórico e as manifestações, mas logo passa a criticar o que chama de violência e vandalismo. A reportagem segue na tentativa de criar uma separação entre manifestantes pacíficos e aqueles chamados de vândalos. A reportagem traz falas daqueles que seriam, como se intitula um dos entrevistados, “brasileiros de verdade”, que protestam com educação. Palavras como *vandalismo*, *violência*, *marginais*, *baderneiros* se repetem, na tentativa de criar uma cisão entre duas formas de se manifestar. Uma trilha musical dá o tom de tensão às cenas de insurgência.



Fonte: *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

Aqui, as imagens da reportagem são contaminadas tanto pelo comentário da cartela como pelas outras imagens do documentário. Evidencia-se a montagem da própria reportagem, seu recorte, suas falas, a forma como opera diante do acontecimento. O efeito de verdade das imagens e qualquer pretensão de imparcialidade jornalística perde espaço para os mecanismos aos quais a reportagem recorre na construção de sua narrativa. Aqui, antes do seu conteúdo, é a própria montagem do vídeo que interessa ao filme.

Vandalismo, depredação, baderna, quebra-quebra, destruição. A operação do vídeo anterior se torna ainda mais evidente na sequência seguinte. O filme traz um vídeo realizado pelo Coletivo Tatu de nome *Vandalismo, vandalismo, vandalismo*. A montagem do vídeo mostra diversos trechos de telejornais daquele período, com jornalistas repetindo as palavras aqui anunciadas. O filme, então, faz o reemprego de um vídeo que, por sua vez, já realizava uma montagem crítica de imagens da

mídia tradicional, buscando evidenciar, pela repetição, um procedimento destes meios. Reforça-se essa crítica, mas também se traz para dentro do documentário essa disputa sensível como parte das lutas que permearam as Jornadas de Junho.

E é na continuidade do documentário, na sequência seguinte, que essa disputa sensível ganha mais evidência na montagem do filme. Retomam-se as imagens insurgentes realizadas por sujeitos engajados nas manifestações. Os materiais *found footage* são agora diversos (11 vídeos), marcando a multiplicidade de câmeras que filmam aqueles protestos de 2013. As imagens trazem agora a violência da ação policial e as diferentes reações a essa. Correr, xingar, quebrar, cantar. Outros elementos dessa disputa sensível colidem com a organização elaborada pelo jornalismo diante das experiências de luta. As imagens insurgentes como rastros/resíduos (GLISSANT, 2005) mais uma vez tocam outras virtualidades, trazem para uma dimensão sensível, para a tela, o que se perde nas narrativas oficiais. Aqui, o filme parece apostar em uma potência desse tipo de *found footage* engajado.



Fonte: *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

Assim, não é por acaso que *Operações de Garantia da Lei da Ordem* opte por deixar no filme as marcas que evidenciam as origens desses *found footage*. Marcas, aberturas, vinhetas, logos e outras intervenções nas imagens que em outros filmes não estão presentes aqui são desejadas. Evidenciar o reemprego de diferentes maneiras aponta, portanto, tanto para camadas próprias da manipulação de imagens feita pelos primeiros a trabalharem estas como para um desejo do documentário de estabelecer junto ao espectador um olhar para a forma como essas imagens tocam as lutas. Aqui não se trata de uma quebra do ilusionismo, mas de uma tentativa de

trazer estes elementos – também estéticos e políticos – para junto da experiência própria da ação política com imagens.

Como parecem apontar Brenez e Chodorov, pela escrita de seu texto, é nos usos que as formas e elaborações desses materiais pelo cinema se atualizam, renovam, repetem, criam. Assim, se em *Operações de Garantia da Lei da Ordem* podemos encontrar algumas dessas formas de trabalhar no cinema as imagens produzidas em meio às manifestações, nos demais filmes produzidos nesse período posterior a junho de 2013 surgem também outras estratégias para trabalhar as imagens vindas principalmente do midiativismo. Interessa-nos daqui em diante, porém, pensar de que forma esses cinemas, ao fazerem uso dessas estratégias e recorrerem a essas imagens, buscam convocar o espectador para um outro engajamento sensível.

## 4.2 ESPECTADOR, POLÍTICA E ENGAJAMENTO

Uma sequência traz imagens realizadas por um repórter da Mídia Ninja enquanto este faz uma transmissão ao vivo ao longo de uma manifestação paralela à Jornada Mundial da Juventude, no dia 22 de julho de 2013. Filmando, ele fala sobre a presença de policiais disfarçados entre os manifestantes, os P2. As imagens são arrastadas em função da transmissão on-line e por vezes pulam de quadros congelados para outros. Enquanto a câmera percorre as ruas, a voz de quem filma narra os acontecimentos. A polícia, então, começa a atacar a manifestação com bombas, gerando correria e confusão em meio aos manifestantes. A imagem se torna cada vez mais arrastada com os movimentos rápidos de quem filma. Em certo momento, o repórter e midiativista que acompanha o ato é abordado por policiais, entre aqueles fardados e um deles vestido como civil. É difícil entender o que se diz ou mesmo a motivação para aquela ação. Em meio a protestos dos demais manifestantes, o homem que segura a câmera é levado para o camburão. A transmissão é interrompida e a imagem também.



Fonte: *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

A imagem agora no documentário já está distante do momento em que aquela transmissão foi realizada. Anos se passaram e quem a assiste no filme não tem mais o objetivo de se informar sobre um ato em andamento; ela tampouco atua como prova para liberar o repórter daquela detenção arbitrária. Há, porém, alguma forma de engajamento desse espectador com a luta que se vê e a interrupção daquela imagem segue sendo, de alguma forma, um gesto de censura e violência.

O cinema, assim como a educação, funciona devolvendo algo do sujeito ao mundo, inventando um receptor para essa devolução. Uma devolução que não é da coisa em si, mas da coisa atravessada por uma mediação estético-política. É nessa mediação que a montagem torna-se uma pedagogia. (BARROSO; MIGLIORIN, 2016, p. 21)

O que cinema faz ao reempregar essas imagens é, portanto, uma mediação estético-política. O que está em questão para o espectador diante dessas imagens aqui trazidas para o filme não são as imagens em si, mas o seu atravessamento por uma montagem, por aproximações, semelhanças, oposições, repetições e outros movimentos nos quais se colocam esses materiais. E se é aí que está uma possibilidade pedagógica do documentário, é aí também que se elabora sua política junto ao espectador.

Se já havia nos primeiros usos dessas imagens uma mediação, esta é reelaborada na montagem, permitindo se criar, junto a esse outro espectador,

relações diferentes daquelas que se tinha em suas inserções e circulações anteriores. Assim, o trabalho de *Operações de Garantia da Lei da Ordem* não é apenas de intervenção nas imagens, mas principalmente de uma mediação estético-política que se faz entre elas e um espectador imaginado.

O que se coloca, aqui, com a imagem trazida, é que quando se devolve ao mundo o *streaming* realizado por esse midiativista, agora atravessado por uma nova mediação, o que se faz não é apenas repetir a denúncia ou opor esta ao discurso dominante, mas criar uma nova relação sensível com este gesto-câmera operado diante da manifestação e da resposta policial.

Para isso, dois pontos presentes na materialidade fílmica parecem ser importantes e podem garantir esse modo de funcionamento do cinema: o entendimento do espectador enquanto espectador emancipado (RANCIÈRE, 2010)<sup>38</sup> e uma “descontinuidade entre imagens, discursos e saberes que estão no filme” (BARROSO; MIGLIORIN, 2016, p. 27). Dizer que esse espectador é emancipado implica dizer que, diante das imagens, ele também age, ou seja, que não apenas aprende com uma verdade ou resposta vinda da tela – mas sendo a montagem também ignorante de uma verdade anterior, o espectador pode, junto a ela, acessar e pensar as imagens. O engajamento do espectador não depende de um sentido prévio elaborado pelos cineastas, mas se faz junto à mediação.

É esse espaço de uma igualdade de ignorâncias que o filme parece garantir evitando hierarquizar os diferentes tipos de imagens que surgem ao longo da montagem. Não há um sentido único para essas aproximações que o filme elabora. Na sequência em questão, por vez, os rastros da câmera tremida ou mesmo a interrupção da transmissão não são menos importantes nem vão necessariamente no mesmo caminho que as palavras que se diz, o que de alguma forma permite uma horizontalidade entre os elementos da cena, na forma como surgem no filme. Evidencia-se nisso a descontinuidade entre as partes, que perturba uma linha discursiva coesa e possivelmente única que poderia se construir pelos elementos significantes. Pelo contrário, a descontinuidade aponta para o múltiplo possível nas imagens. Essa descontinuidade vista na sequência, então, bem como a

---

<sup>38</sup> Para Rancière, o espectador é alguém que, como o aluno, não apenas recebe o que o mestre/filme lhe ensina – “os espectadores veem, sentem e compreendem algo na medida em que compõem o seu próprio poema, como, a seu modo, fazem os atores ou dramaturgos, os realizadores, os bailarinos ou os *performers*” (2010, p. 23). Assim, esse espectador/aluno aprende algo que o próprio filme/mestre não sabe, ou ignora. Nessa perspectiva, ser espectador é também uma ação.



horizontalidade com que se recorre aos diferentes tipos de imagem ao longo da montagem, são partes do que permite que o documentário, ao convocar o espectador, esteja no campo de criação de novas relações sensíveis (e não na reprodução de discursos e lugares definidos).

Se em seu texto Elianne Ivo Barrosos e Cezar Migliorin (2016) veem nesses gestos de montagem que convocam uma multiplicidade a possibilidade de uma pedagogia do cinema, também é aí que enxergamos parte do fazer político, e estético-político, desse cinema engajado. É nesses procedimentos estéticos que a política das imagens se efetiva, em paralelo, aqui, às imagens da política.

\* \* \*

Na tentativa de seguir pensando como a montagem do filme em questão convoca um olhar engajado ao trabalhar esses diferentes materiais em seu reemprego, uma afirmação de Deleuze, ao pensar o que chama de imagem-movimento, parece útil:

A razão última disso é que a tela, enquanto quadro dos quadros, confere uma medida comum àquilo que não a tem, plano distante de paisagem e primeiro plano de rosto, sistema astronômico e gota de água, partes que não apresentam um mesmo denominador de distância, de relevo, de luz. Em todos esses sentidos, o quadro assegura uma desterritorialização da imagem. (DELEUZE, 1983, p. 25)

Nos filmes a que nos atentamos, a desterritorialização pela qual passam as imagens é também esta do quadro, quando dá uma mesma medida a diferentes dimensões da luta, à multidão, ao gesto de um corpo, à expressão de um rosto. Porém, é também uma desterritorialização dos usos e hierarquias as quais se submetem essas mesmas imagens. Aqui, as imagens são retiradas de seus lugares primeiros e colocadas todas em uma mesma tela.

Retiradas de telejornais, canais de mídia independente, redes oficiais de governos, elas se reúnem aqui no espaço do documentário já sem as hierarquias e ordenações que suas primeiras montagens lhes atribuíam, ainda que lhes restem elementos dessas e que filmes como *Operações de Garantia da Lei da Ordem* queiram também pensar esses procedimentos e contextos em que essas imagens foram produzidas (o que é nítido pelos rastros que permanecem da origem de cada imagem). No documentário, no entanto, valores atribuídos tanto ao jornalismo ou ao

mediativismos estão agora distantes e podem ser transformados pela montagem que o filme realiza.

Como se notava na imagem da transmissão ao vivo pelo membro da Mídia Ninja, é também pelas relações com as temporalidades que os valores das imagens se transformam. O efeito de verdade e o valor informativo imediato do *streaming* se perdem quando essa imagem é colocada dentro do documentário. Neste, imagens de diferentes momentos atuam e se afetam mutuamente nesse mesmo tempo encadeado pelo filme.

Essa transmissão se insere no Passo 3, *Utilizar-se dos meios necessários para coibir ações individuais ou coletivas*, onde a montagem acompanha o caso da prisão do militante Bruno, acusado de atirar um coquetel molotov contra a polícia, e a ação paralela dos policiais P2 infiltrados no ato. Nesse trecho do filme, vídeos publicados na internet por meios independentes ou por sujeitos não profissionais e reportagens dos grandes jornais são colocados em conjunto na montagem crítica que o filme constrói. Os materiais percorrem o momento da prisão do manifestante, as notícias de sua condenação, o pedido por vídeos que possam o inocentar, a série de matérias midiativistas que provam sua inocência no caso, a ação de policiais para criminalizar o movimento e a posterior reportagem do Jornal Nacional, no qual a nova informação sobre a inocência de Bruno é noticiada. Colocá-las em conjunto, fora de seus lugares originais, permite não apenas revelar as contradições dos discursos oficiais, mas mais uma vez, revelar nelas o que já ali está contido, evidenciar algo próprio dessas imagens que é amortecido pelas formas como se apresentam.

Um dos elementos sensíveis que emergem nessa nova apresentação é o engajamento de cada veículo. Não apenas o midiativismo é engajado, mas também os jornais corporativos. São, no entanto, engajamentos diferentes, com vontades e interesses muitas vezes opostos. Há um engajamento em conjunto às lutas que filmam de um lado, e um engajamento de desmobilização destas, de outro. É fora de seu território habitual que as vontades e desejos que atravessam a imagem parecem evidenciar-se. Os valores que acompanham e instituem formas de ver as mesmas cenas se alteram nesse novo lugar. Observamos aqui que essa desterritorialização se dá de maneira intensa nos modos de ver essas cenas, esses vídeos. As formas de ver esses mesmos materiais são reelaboradas pela forma como a montagem engaja esse novo espectador imaginado. Esse gesto político da montagem passa

então por uma convocação do espectador para uma relação outra, para um movimento de desfazer hierarquias e valores antes atribuídos às imagens.



Fonte: *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

Por um lado, o filme preserva a forma das imagens, evitando intervir em seu interior (não reenquadrando, remontando a cena, adicionando camadas de vídeo ou de som). Por outro, interfere diretamente na experiência sensível que se tem diante das imagens, ao colá-las em um novo movimento do todo, o movimento realizado pelo documentário junto a esses *found footage*.

#### 4.3 MODOS DE VER, TELAS E GRUPOS

Que não existem filmes revolucionários em si. Que estes adquirem tal categoria no contato da obra com seu público e principalmente em sua repercussão como agente ativador de uma ação revolucionária.

*Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular, 1970*

Junto a essa convocação de modos de ver que a própria montagem e uma política do cinema realizam, propomos aqui um desvio nas formas como se tem caminhado ao longo dos textos da dissertação – pelas imagens-rastro desses documentários. Interessa-nos, então, pensar de que forma esses modos de ver se relacionam com formas de projeção específicas, por entender que há entre elas e esses modos de ver uma relação possível. Com isso, não se quer dizer que a montagem aponte para uma maneira de projetar única, mas que, entre esses modos de ver de um espectador imaginado por este cinema engajado e certos espaços

coletivos de projeção, ocorrem ressonâncias. Essas ressonâncias nos permitem criar esta relação e, por isso, também nos dizem sobre a própria experiência de engajamento desses documentários dos quais nos aproximamos.

Em uma das exibições de *Operações de Garantia da Lei e da Ordem* realizada na cidade do Rio de Janeiro, em 09 de junho de 2018 na Cinemateca do MAM-RJ, além da projeção do longa-metragem foi realizada também a exibição de um curta-metragem e um debate posterior à sessão.

## Convocação

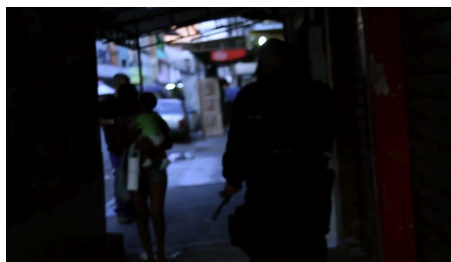


Fonte: Material de divulgação do filme<sup>39</sup>.

O curta-metragem documentário exibido em conjunto foi *Ocupação* (Diego Jesus, 2015). O filme acompanha as incursões militares à Favela da Maré durante a noite e na primeira manhã da ocupação, no dia 05 de abril de 2014. As imagens trazem à tela, entre cenas de moradores que seguem suas vidas, repórteres que registram o momento e o extenso aparato militar, uma ocupação tão arbitrária quanto midiática. Câmeras registram os tanques de guerra que circulam pelas estreitas ruas dessa parte da cidade.



<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/events/199322030703322/>. Acesso em: 01 de agosto de 2019.



Fonte: *Ocupação* (Diego Jesus, 2015)

A exibição em conjunto, também uma montagem, cria uma possibilidade de contágio entre os dois filmes. Evidenciam-se alguns elementos, enquanto outros tornam-se secundários diante do todo. Entre as formas de atuação policial diante das manifestações de junho e a forma como o aparato militar do Estado se faz presente em áreas periféricas da cidade de população majoritariamente negra, há principalmente diferenças. Tanques, fuzis, armas de guerra são também parte desse cenário necropolítico e cotidiano de uma ocupação militar realizada em uma favela do Rio de Janeiro. A montagem da sessão também possibilita novos dissensos e questões.

É também de contágios e dissensos que se estabelece a relação entre os filmes e o debate subsequente. Nesse caso em específico, não se tratavam de “sujeitos de cinema” a debater as operações próprias dos filmes, mas de debatedores reunidos antes por seus engajamentos políticos<sup>40</sup>. O debate, portanto, não tem o objeto fílmico como centralidade, mas parte deste como elemento comum para um diálogo entre estes convidados. Talvez possa se dizer que o debate é uma segunda ação do espectador, que antes construiu um saber sensível junto às imagens projetadas.

No manifesto *Hacia un Tercer Cine*, originalmente publicado em 1969 pelos argentinos do Grupo Cine Liberación, Octavio Getino e Fernando Solanas já apontavam para a presença desse tipo de exibição e para seu aspecto político, no contexto de um cinema engajado latino americano<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Aqui poderíamos nos perguntar se a escolha de representantes, legitimados por motivos diversos, a debater não caminha em sentido diferente da multiplicidade de imagens do filme, reproduzindo hierarquizações.

<sup>41</sup> O pesquisador argentino Mariano Mestman, ao se dedicar às exibições realizadas pelo Grupo Cine Liberación, diz: “a importância de recuperar os aspectos principais da experiência prática de exibição reside em podermos pensá-la como uma instância mediadora fundamental da constituição do sentido do filme militante, e em consequência, poder contribuir para uma reconstrução mais completa da história do cinema argentino de intervenção política, seus filmes, textos e vivências” (2009, p. 135-136).

Cada projeção dirigida aos militantes, ativistas, trabalhadores e universitários se transformava, sem que nós o houvéssimos proposto *a priori*, em uma espécie de reunião de célula ampliada da qual os filmes faziam parte mas não eram o fator mais importante. (GETINO; SOLANAS, 1988, p. 57)

Falamos, portanto, de projeções de filmes em espaços ligados a movimentos sociais, ocupações, universidades, escolas e outros espaços públicos onde uma dimensão política e de grupo esteja presente não só nos filmes que se escolhe projetar, mas também na forma como se organizam essas sessões. Também falamos, como reivindica a pesquisadora Amaranta Cesar, da existência de “um circuito independente, popular e contra-hegemônico, atrelado a espaços de formação, organizações minoritárias e movimentos sociais” (2017, p. 117). A questão não é, porém, a de um modelo único para esse tipo de experiência cinematográfica, mas antes de um certo desejo de experiência que faz ressoar esse engajamento visto da tela.

A prática leva implícita erros e fracassos. [...] Somente a experiência em cada lugar específico irá demonstrando quais são ali os melhores métodos, nem sempre possíveis de se aplicar mecanicamente em outras situações. (GETINO; SOLANAS, 1988, p. 55)

Assim, não se implica aqui a busca por formas de exibição que sejam semelhantes; ao contrário, elas são amplamente diversas, como percebiam Getino e Solanas, ao pensar e propor exibições para um cinema engajado e militante. Porém, há uma dimensão coletiva e engajada desses outros espaços de exibição onde encontramos um gesto em continuidade com o das imagens. Dois traços dessas projeções, então, nos interessam nesse momento: a dimensão coletiva e de grupo dessas experiências e a possibilidade de escape às hierarquias de ver de um cinema dito comercial.

\* \* \*

A rádio livre é uma utilização inteiramente diferente da mídia rádio. Não se trata de fazer como a rádio dominante – nem melhor, nem na mesma direção, que a rádio dominante. Trata-se de encontrar um outro uso, uma outra relação de escuta, uma forma de feedback e de fazer falar línguas menores. Trata-se ainda de promover um certo tipo de criação que não poderia acontecer em nenhum outro lugar. (GUATTARI, 1996, p. 106)

Começamos então pelo segundo traço apontado. De forma aproximada ao que Guatarri diz ao comentar as rádios livres na França, aqui dizemos que esses espaços de exibição engajados não são apenas locais paralelos às salas de cinema comerciais, em especial às salas de *shopping centers*<sup>42</sup>. Não se trata apenas de exibir outros filmes ou de levar para onde não há o mesmo uso do cinema que se tem nos espaços dominantes. O que se busca, portanto, nessas projeções engajadas, é outra forma de ver, outra relação entre espectador e imagem que permita aos filmes falarem o que não falam em outros espaços.

Talvez o que se busque seja uma forma de olhar que se aproxime ou que possa aprender com o olhar rebelde, opositor, de que fala Bell Hooks (2019) ao pensar as relações entre raça, gênero e a espectralidade cinematográfica. Um olhar que seja gesto ativo e produtor de mudanças. Pois, como comenta a pensadora, as tentativas de reprimir ou interditar o olhar de pessoas negras, como estratégias coloniais para além do cinema, produziram também entre estas uma vontade de ver e, ao ver, promover rupturas nas relações de poder<sup>43</sup>. Aqui recorreremos, mais uma vez, a gestos de filmes enquanto também produtores de conhecimento, que por sua vez nos ajudem a entender essa vontade. Na narração e nas cartelas de *La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas, 1968), anunciava-se explicitamente o papel ativo do espectador e a continuidade do filme nos debates posteriores e na *práxis* militante cotidiana: “O filme aqui se detém, se abre a vocês para que vocês o continuem. Agora vocês têm a palavra”.

---

<sup>42</sup> De acordo com dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, da Agência Nacional de Cinema – ANCINE, referentes ao ano de 2018, 88,9% das salas de cinema do país se encontram em espaços de *Shopping Centers*, sendo sua maioria pertencente a grandes grupos exibidores como *Cinemark*, *Cinépolis* e *Kinoplex*. **Disponível em:** [https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe\\_salas\\_de\\_exibicao\\_2018.pdf](https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_salas_de_exibicao_2018.pdf)>. Acesso em: 28 de agosto de 2019.

<sup>43</sup> “Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade”. Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contém abre a possibilidade de agência.” (HOOKS, 2019, p. 216).



Fonte: *La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas, 1968)

Já no curta-metragem brasileiro recente *Na Missão Com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, 2016), é no gesto de convocar as moradoras e moradores da região ocupada da Izidora, Belo Horizonte/MG, para assistir coletivamente às imagens realizadas por Kadu e projetadas na parede de uma casa, que se revela a vontade de uma outra experiência com o audiovisual.



Fonte: *Na Missão Com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito, 2016)

Se no primeiro o discurso indica que a imagem não se encerra em si e que está para além de uma representação fixa, no segundo é na própria forma de projetar mostrada que isso ganha materialidade, pois há continuidade entre a tela-muro onde se projeta e as imagens insurgentes a que se assiste, entre a luta por moradia, registrada pela câmera, e a vida em uma ocupação onde o filme irrompe.

Algo, então, próprio desse cinema em luta é uma continuidade do engajamento na experiência de projeção e nos diálogos subsequentes. Há entre os filmes e os locais que estes ocupam uma continuidade das ações políticas. A sala escura, nem sempre sala e nem sempre tão escura, deixa de ser local genérico comum a qualquer obra e se torna também parte da luta projetada. Em contraposição à *sala de shopping*, o espaço cinema deixa um lugar de isolamento



para a melhor apreensão de uma experiência previamente determinada e assume seu lugar de contágio entre espaço, luta e imagem.

Assim, se o cinema, ao se apropriar desse *found footage* militante, o desterritorializa, tornando-o outro na montagem dos filmes, as formas de projetar inserem essas imagens também em outros territórios subjetivos que passam a permear a experiência fílmica engajada. Ver um filme em uma escola, ocupação ou em outro espaço de militância seguido de um debate ou roda de conversa é também levar para a experiência cinematográfica algo próprio daquela vivência comum, desses espectadores que habitam um mesmo lugar.

O que se propõe, portanto, é que, como em outros momentos onde o engajamento político e o cinema se aproximam, esse cinema ao redor de 2013 e de suas lutas parece, então, coexistir a um circuito de exibição “interessado no cinema como instrumento para uma pedagogia política ou, dito de outro, como parte integrante das lutas políticas” (CESAR, 2017, p. 117). É nesse sentido que entendemos também o caminho de exibição de outros filmes aqui abordados. *Ressurgentes*, por exemplo, é exibido em um *cine-debate* em meio à ocupação dos prédios do então Ministério da Cultura por manifestantes contra o governo empossado após o golpe institucional de 2016<sup>44</sup>, criando um contato entre a ação do momento e aquela dos grupos autônomos projetados na tela-parede. Outro exemplo é a exibição de *Vozerio* em meio à ocupação do IFRJ no campus São Gonçalo, no mesmo ano<sup>45</sup>, fazendo aquelas imagens de 2013 ressoarem em meio a essa nova insurgência e esta, por sua vez, permeando as imagens daquele momento.

\* \* \*

Algo que também permeia essa convocação para o diálogo, para o debate e para um *ver junto*, encontrada nas propostas trazidas anteriormente, é uma dimensão coletiva dessa experiência cinematográfica. E se o cinema enquanto experiência em coletividade certamente não é exclusividade desses modos de ver ou mesmo de uma relação própria do documentário, o que aqui buscamos é como esse espaço coletivo, junto aos documentários, adquire um caráter específico na

---

<sup>44</sup> Exibição organizada pelo grupo Ocupa Minc DF nos muros da FUNARTE, então ocupada, no Distrito Federal, em 26 de maio de 2016.

<sup>45</sup> *CineDebate* realizado em 01 de novembro de 2016 no auditório do campus IFRJ São Gonçalo.

forma como esses grupos se relacionam com o cinema.

Para isso recorreremos ao que nos lembra em sua pesquisa Douglas Resende:

[...] ver juntos não significa todos olharem ao mesmo tempo para a mesma coisa porque ver juntos implica ver também o que não está visível – o que pode ser entendido como a dimensão subjetiva dos sujeitos que, com seus lugares singulares, suas memórias e temporalidades particulares, ocupam aquele espaço e produzem um movimento nele. (2016, p. 58)

Para essa dimensão coletiva a que nos referimos, portanto, não basta ocupar um mesmo espaço, uma mesma sala de cinema; é necessário constituir algo de um grupo que é colocado em movimento pela relação com a tela, que também se modifica diante de cada singularidade, posição, memória. E ainda como nos diz Comolli: “ver junto é ver uns aos outros, e não vemos todos a mesma coisa” (2012, p. 175 *apud* GUIMARÃES, 2015, p. 50). A experiência de ver em grupo é uma experiência na qual o grupo participa do que vê.

O ato de *ver junto* em um ambiente de engajamento é, desse modo, uma capacidade também de olhar para o próprio engajamento que mobiliza aquela projeção. É colocar em movimento questões próprias de uma luta, possível no contato com aquelas imagens específicas. No entanto, lembrando assim algo que já é próprio da relação que o cinema – em especial o documentário – estabelece com e a partir das imagens, que “o próprio da imagem é sua capacidade de operar a ligação entre os sujeitos do olhar, mas sustentando, entre eles e por entre eles – fazendo valer seu papel mediador – as distinções, os desajustes e as dissensões” (GUIMARÃES, 2015, p. 48). Assim, não se trata de reafirmar lugares consensuais dessas lutas, mas de, nesse movimento com os filmes, tocar também as diferenças e dissensos que participam desses engajamentos políticos e, com as telas, estético-políticos.

Cabe dizer que não se trata necessariamente de projetar em espaço de grupos pré-constituídos por organizações políticas, comunitárias ou de outra ordem, mas da criação de grupos provisórios de coletividades que se estabelecem por esse duplo interesse pelo engajamento e pelo filme. Portanto, esse grupo, ou antes, essa relação de grupo que se estabelece pelo contato com o documentário não é a de uma unidade entre sujeitos, mas de uma possibilidade de multiplicidade que a experiência do cinema coloca. Aqui nos arriscamos a dizer que o documentário, diante desses agrupamentos engajados, é um caminho possível para se escapar ao

modo-indivíduo<sup>46</sup> (BARROS, 2013) que pode se instituir nesses grupos. Assim, ao espírito de 2013, o espalhamento desses espaços de *ver junto* atende a um desejo que ressoa por esse acontecimento e seus redores, de uma criação pela multiplicidade.

Dentre estes, retomando algo que já dizíamos, não há uma forma fixa a se reproduzir em escolas, sindicatos, ocupações, cineclubes, cinematecas, mas uma diversidade de modos de ver coletivos que trazem em comum esse desejo de uma outra forma de subjetivação. Ver na rua aberto a interferências, ver e debater em uma sala de aula, ver e propor outras imagens, ver como manifestação: muitas seriam as possibilidades, e não há a pretensão de eleger aqui uma ideal.

\* \* \*

Em texto crítico escrito para revista *Moventes* no ano de lançamento de *Operações de Garantia da Lei da Ordem*, Camila Vieira em sua breve passagem pelo documentário apresenta um ponto que nos parece necessário para se pensar não somente este filme, mas esse cinema que atravessamos, a persistência dessas imagens.

O esforço já não é mais de produzir novas imagens: a proposta escapa de contribuir para a multiplicação e pulverização de narrativas, que por vezes se esgotam pela indiferenciação dos discursos. O que o filme busca é persistir nas imagens que já existem e que já foram reproduzidas. É preciso não desistir do confronto com o que pensamos já ter sido visto, até mesmo para burlar a falsa percepção de que todo mundo está ciente dos conteúdos de fácil circulação. Se não há equivalência de zonas de visibilidade, demorar o olhar nas imagens pode ser uma estratégia pertinente, sobretudo quando se propõe ao enfrentamento de perspectivas hegemônicas. (VIEIRA, 2017)

Uma possibilidade do cinema diante dessas, que por vezes chamamos de *found footage* engajado ou, em outros momentos, de imagens-rastro, parece ser de, acreditando nessa persistência das imagens e na possibilidade das virtualidades que estas guardam, propor uma outra atenção para estas. Atenção outra que passa por novos processos de montagem, mas que também surge em formas distintas de

---

<sup>46</sup> Talvez o que buscamos aqui seja um cinema que se confunde com a própria ideia de grupo na qual aposta Regina Benevides de Barros ao se contrapor a um grupo que reproduz os modos de subjetivação do indivíduo. "O grupo tomado como dispositivo, como aquilo que põe a funcionar os modos de expressão de subjetividade, opera processos de desindividualização. Eis aqui nossa via política" (2013, p. 325).

projetar, como tentávamos pensar anteriormente. Desfaz-se, em partes, a crença em um excesso de visibilidade contemporâneo ao dizer que é preciso mais uma vez retornar às imagens e dar nova atenção àquelas que supostamente todos teriam visto. Aposta-se também na possibilidade de que cada uma dessas imagens seja vista não como informação geral, mas como gesto singular.

Falamos de uma atenção que não é apenas renovada, repetida, mas de outra forma de estar diante dessas imagens que, nesses documentários, participam de novos movimentos junto ao seu todo, que nos demandam outra disposição quando projetadas em locais e momentos específicos, em reuniões, encontros, conversas. O que muda não é o conteúdo das imagens, mas a relação sensível da ação própria do espectador. Um novo tempo de olhar e uma afetação pelos territórios subjetivos são produzidos em cada situação.

Evidencia-se também a possibilidade múltipla desses vídeos a que recorre *Operações de Garantia da Lei da Ordem*, pois a cada novo olhar não mais se vê o mesmo, mas neles se busca a diferença, como se fizessem, a cada projeção e debate, novas Jornadas de Junho.

E é provável que ainda por muito tempo essas imagens de junho de 2013 sejam retomadas por filmes diversos, tal qual aquelas produzidas em maio de 1968 e seus também arredores. Afinal, 2013 preserva, entre outros fatores, como 1968, a não concordância sobre o que foi aquele acontecimento, a disputa sobre seu espólio, a incerteza de seus caminhos.

“Já falaram que o Rio é difícil de morar  
Já falaram que o Rio é igual a GTA  
Mas ninguém troca o Rio por nenhum outro lugar”  
MC Beiblade

## 4. LUTAR ENTRE GEOGRAFIAS E CALENDÁRIOS

O melhor aliado do guerrilheiro é o terreno porque o conhece como a palma de sua mão.

Carlos Marighella

Em conferência realizada na Universidad de la Tierra Chiapas em dezembro de 2007 e posteriormente publicada com o nome de *Nem o centro e nem a periferia*, o então chefe militar do Exército Zapatista de Libertação Nacional<sup>47</sup>, Subcomandante Insurgente Marcos, diz, por meio da fala de outro companheiro, que sua “luta podia ser entendida e explicada como uma luta de geografias e calendários” (2008, p. 32). E antes de adentrar essa teoria, que, como nos lembra Marcos, é antes uma prática, cabe apontar um elemento importante do que se chama geografias e calendários – o fato de que não se trata com elas de falar das subdivisões pelas quais se organizam terras ou tempos, mas de somar a essas terras e tempos a existência do outro. Ou seja, geografias são modos de viver junto às terras e calendários, modos de ocupar o tempo. Parece ser por isso que, ao contar a história de uma menina chamada Dezembro, Marcos nos lembra que ela, “como seu nome indica, nasceu em novembro” (2008, p. 31).

Ao longo de sua apresentação, mais do que fazer análises do quadro político mexicano, o que se revela em sua são linhas que perpassam afetos, modos de vida, cores e sentidos. Isso sem deixar de lado um forte posicionamento e a indicação de desejos daquele movimento autônomo insurgente. Parece, em verdade, que é justamente por esse modo não rigidamente direcionado, mas sinuoso, que se deixa atravessar pela ironia, pela memória e por uma dimensão sensível da experiência de luta, que os posicionamentos se constroem com força e eficácia – sem, contudo, pretenderem tornar-se hegemônicos.

Falar das teorias de cima, como se chamará os pensamentos com maior adesão aos modos de vida coloniais e do capitalismo, se torna pensar o branco; escutar a diferença é também escutar o amarelo; em embate com as destruições perpetradas pelo capitalismo se chama a tocar o verde; falar da terra é também

---

<sup>47</sup> Como aponta o texto de apresentação da edição brasileira do livro “em primeiro de janeiro de 1994, numa das regiões mais pobres do México, veio a público um exército de indígenas empunhando mais sonhos do que armas” e “nesse período, têm efetivado novas formas de democracia e de relações sociais, de acesso à justiça, à saúde, à terra e à educação em seus territórios autônomos em rebelião” (HILSENBECK, 2008, p. 5-6).

degustar o café; diante do medo, uma história de amor peculiar diz algo sobre cheirar o negro; o lugar da memória atravessa sua fala ao olhar o azul e, por fim, se preparando para uma guerra por vir, não se deixa de sentir “o vermelho coração que bate em coletivo” (MARCOS, 2008, p. 186). Aqui duas questões se colocam: esse lugar sensível como parte de um engajamento e a ideia de uma luta que passa por modos de vida e relações com o mundo.

O que a primeira questão apontada na fala de Marcos revela é uma atenção da luta indígena zapatista a uma dimensão estética desse engajamento político. O que não se limita a uma preocupação com as comunicações daquela coletividade com o fora, mas indica que essa preocupação de ordem estética está presente nos próprios modos de lutar destes sujeitos. São rostos cobertos ao se apresentarem, uma organização não centralizada, sua distribuição e ocupação específica no território, os modos de fazer resistir memórias. O que está em jogo, portanto, não é apenas discursivo, mas uma forma de lidar com um horizonte de forças, rastros e possíveis. Essa dimensão afeta e atravessa, ampliando ou restringindo, virtualidades da luta em continuidade.

A segunda questão que encontramos permeando o texto é que a luta não se dá apenas nos campos de combate, mas é nas experiências compartilhadas que ela adquire sua intensidade e se modula. É na relação dos sujeitos com a terra, com os outros, com o que é humano e também com o que não é que se formam os calendários e geografias dessa luta. A luta de guerrilha não está isolada destes, é justamente em função destes modos de ocupar o tempo e espaço que ela persiste. É muitas vezes contra o avanço do capitalismo que arrasa outros modos de vida que se luta, quando este produz geografias e calendários de cima, coloniais.

\* \* \*

As lutas aqui em questão são aquelas de junho de 2013 no Brasil e seus arredores, mais precisamente aquelas, dentre estas, que tiveram o espaço da tela e da imagem como um de seus atravessamentos. Não por acaso, porém, se deixa contaminar por esse modo de pensar o engajamento pautado por geografias e calendários. Tomando como nítidas muitas das diferenças entre a luta que motivou esse desenho de pensamento e aquela que percorremos aqui, há no caráter da busca da autonomia uma conexão que permite recorrer a esta invenção para pensar

esse outro calendário.

Através de *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015), pretende-se percorrer estes modos de ocupar tempos e espaços próprios das lutas urbanas na cidade do Rio de Janeiro. Por isso, observamos as imagens montadas neste filme como rastros da criação feita por novos sujeitos políticos, entre atos de insurgência e a constante produção de imagens. A proposta é ver neste filme uma montagem que articula, de modo peculiar e próprio da produção documental, os calendários e geografias das lutas e do cinema. Ou seja, perceber como, ao serem levadas para a tela, essas imagens produzidas em contextos de insurgência participam da criação de novas sensibilidades para estes modos de vida que negam o capitalismo e as suas produções.

As primeiras imagens de *Vozerio* são de um ônibus, um carro e outros restos pegando fogo, enquanto bombeiros tentam conter as chamas. Em seguida, a câmera percorre essa rua por onde se espalham objetos queimando<sup>4849</sup>. Como nos lembra o pesquisador Vinícius Andrade de Oliveira (2016), ao mesmo tempo, uma montagem de gritos passa pelas lutas da Aldeia Maracanã, pelo Ocupa Cabral, gritos que perguntam “Cadê o Amarildo?”, contra a violência policial, gritos que chamam para a luta contra o aumento da tarifa do transporte público. Aquelas imagens não pertencem necessariamente a alguma destas lutas que tomaram as ruas da capital fluminense, mas enquanto a câmera percorre estes restos, os gritos das lutas diversas não deixam de ecoar.

Com isso, e na continuidade do documentário, não se coloca em igualdade ou unidade essas diferentes vozes, mas faz atravessar uma linha que passa por esses diferentes territórios da cidade do Rio de Janeiro que se levantam, mais uma vez, contra diversas opressões. Essa linha tem como base um mesmo calendário, aquele de 2013 no Brasil. O que parece se criar é uma confluência de diferentes revoltas produzidas naquele acontecimento. Os diferentes gritos somados aumentam a força das vibrações nesse território. Um vozerio que não se deixa apaziguar.

---

<sup>48</sup> O vídeo utilizado no filme foi postado ainda em 2013 no YouTube sob o título de *Leblon em Chamas*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=WEHzAhB6j\\_w](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=WEHzAhB6j_w). Acesso em: 18 de agosto de 2019.

<sup>49</sup> Este mesmo vídeo reutilizado no documentário mobilizou na pesquisa de Roberto Robalinho as seguintes perguntas: “Por que essa imagem chama tanta atenção e por que o cinema documental aparece como referência? A aposta é que há uma relação entre uma outra temporalidade experimentada nos protestos e este plano sequência que não é o único dessa noite. O que essa relação com o cinema e com esse plano que aponta para o tempo nos diz sobre junho de 2013 e sua temporalidade desestabilizadora?” (2017, p. 22-23).



As lutas permanecem várias, não se tornando uma só, e mantendo o dissenso entre estes sujeitos políticos.

É também um grito que marca outro filme que, de forma peculiar, atravessa 2013 e no qual diferentes lutas parecem confluir, formando uma vibração potencializada. É em *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969) um grito menos claro, sem palavras de ordem, mas um grito agônico, ambíguo e agudo. Sem relação referencial com as imagens, ele acompanha diferentes cenas de movimentos de insurgência ao redor do mundo, montadas a partir de trechos retirados de cinejornais da época. Aqui, a conexão se dá pelos gestos<sup>50</sup> dos corpos em luta que muitas vezes se repetem, em sua especificidade, nos diferentes lugares e movimentos que insurgem na tela.

Algo que o pensamento produzido em *Contestação*<sup>51</sup> faz é apontar uma relação entre essas imagens que é mais de intensidade do que de uma aproximação discursiva. A intensidade dos gestos é o que justifica sua montagem, mais do que uma ligação clara entre os discursos de cada movimento de luta filmado. Nesse sentido, trazer o filme de Trevisan ao lado de *Vozerio* permite olhar também para este segundo pela possibilidade das intensidades. Se, no documentário de 2015, ainda se tem, entre os movimentos filmados, uma relação temporal, é também nas intensidades, mais do que nas causas e formas de ação, que os diferentes grupos e sujeitos se aproximam no modo de ocupar esse calendário de 2013.

---

<sup>50</sup> “Antes mesmo de se manifestarem como atos ou como ações, os levantes surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais. Sem dúvida alguma, são forças que nos sublevam, mas são formas que, antropológicamente falando, tornam perceptíveis, veiculam, orientam, implementam os levantes, tornando-os plásticos ou resistentes de acordo com as circunstâncias” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301).

<sup>51</sup> Convocar *Contestação*, em diálogo, para pensar o cinema que permeia junho de 2013 não se faz só pela aproximação estabelecida no uso das imagens, mas também pela intuição de que o filme é atravessado por uma sensibilidade própria desse momento. Como aponta o pesquisador Luiz Garcia ao falar sobre a primeira exibição pública do filme em território brasileiro: “Após décadas de exílio do circuito das telas, *Contestação* retornou em junho de 2013 para a ‘Mostra de Cinema Marginal Brasileiro e suas Fronteiras’, coincidentemente, no mesmo momento em que o Brasil era sacudido pelas maiores manifestações de sua história recente” (2016, p. 85).



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015) e *Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969)

Os gestos em *Vozerio*, porém, são entre si muito diferentes nas formas e nem sempre se aproximam tão evidentemente. A montagem do filme é composta não apenas por cenas de confronto direto com as forças do Estado e do capitalismo, mas também por outros gestos da luta, como ações que passam pelo campo da arte e do corpo; há realizadores e ativistas que filmam e editam seus materiais, sujeitos que ocupam e habitam espaços coletivos, diálogos sobre o que se está vivendo, danças e até um longo “passeio” no camburão da Polícia Militar. O que possibilita pensar que também não é em uma forma única e determinada de agir que está a intensidade, ainda que sejam nessas formas variadas que ela se atualize e ganhe corpo.

Entre os vários modos de ação que participam do documentário estão aqueles dos coletivos Coiote, Bloco Livre Reciclato e AnarcoFunk. Ações de grupos autonomistas que tensionam diretamente as relações entre arte e política. Como manifesto por Jorge Vasconcelos e Mariana Pimentel, ambos professorxs pesquisadorxs e teóricx-ativistas, poderia se incluir as práticas desses coletivos no que elxs chamam ações estético-políticas. Sendo que estas não se vinculam a uma institucionalidade da arte, estando aquém e além desta. Nesse caminho:

uma ação estético-política é uma prática que pode ser realizada por qualquer pessoa. Que não precisa ter um bacharelado em arte, um doutorado em filosofia, um brevê de piloto, ser um jogador profissional de futebol ou ser uma pessoa foda. O que nos interessa é exatamente isso: **TODA E QUALQUER PESSOA É CAPAZ DE FAZER UMA AÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICA.**” (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 193)

E ainda:

Quando falamos de uma ação, por mais que possamos relacioná-la a um artista, a um grupo, ou a um coletivo, o que está em jogo é o campo de forças que ela ativa... os efeitos que ela produz no campo social e sua capacidade de ser reapropriada, serializada... daí porque, para nós, o

campo do *socius* é incontornável. O artista cede lugar aos efeitos que sua ação produz sobre o campo social, inclusive sobre a instituição arte. (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 195)

São, então, ações enfaticamente anticapitalistas e que atuam num campo sensível e social diretamente. Se outras ações presentes no documentário, como aquelas vinculadas à tática black bloc<sup>52</sup>, poderiam se enquadrar nessa noção teorizada, outras, por sua vez, atuam em campos distintos, mobilizando outras forças.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

Por sua vez, os vídeos de humor produzidos pelo artista Rafucko, que também ocupam o tempo do documentário, se colocam em relação distinta nos atravessamentos entre arte e política. Não só o caráter de autoria que segue presente em seus trabalhos, mas também sua outra relação com as imagens configura diferentes forças e caminhos de luta. Se os coletivos anteriormente trazidos têm uma negação mais intensa das formas e imagens próprias do capitalismo, os trabalhos de Rafucko presentes no filme estabelecem um diálogo direto, por meio da sátira, com as imagens produzidas pelas grandes empresas de comunicação. Assim, são trabalhos permeados ao mesmo tempo por traços de uma produção hegemônica e por tentativas de questioná-la.

---

<sup>52</sup> Como apontado em “O que é uma ação estético-política? (Um contramanifesto)” (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017).



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

Essas imagens diversas compõem a montagem do mesmo filme que não se coloca em adesão a nenhuma delas, mas articula um calendário por meio destas. Mas de que maneira, guiados pela intensidade, junho de 2013 e as imagens de *Vozerio* atravessam essas práticas?

\* \* \*

Os calendários de que falamos aqui não têm relação com divisões e segmentações de espaços de tempo limitados, mas de modos de vida e existência que atravessam esse tempo em movimento. As lutas certamente são modos de estar nesse movimento. Como nos diz Deleuze, a partir de Bergson: “o espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (1985, p. 9). O acontecimento das Jornadas de Luta é pensado aqui como movimento e não como um mês recortado entre as datas organizadas por uma lógica de cima. O calendário em questão é aquele produzido por e que produz o movimento imanente a que se nomeou, pelas datas de um calendário de parede, junho de 2013. Percorremos este através das imagens-movimento (DELEUZE, 1985) do documentário.

Tendo em vista essa pontuação, o calendário que se percorre aqui parece ser tocado especialmente por duas maneiras de se relacionar com o tempo, de afetar e ser afetado pelo movimento. Aquela das dinâmicas próprias das lutas e das insurgências e também uma maneira marcada por temporalidades que emergem nos processos de manipulação e projeção das imagens. Duas maneiras que podem também ser muitas.

Lidando com um espectro amplo do que seria um cinema engajado, os escritos de Nicole Brenez (2017) apontam três apostas que se colocam para o

documentário nessa relação entre imagem, tempo e luta, ao buscar o que chama de eficácia histórica. A primeira é um cinema do agora, que disputa e almeja a transformação efetiva de injustiças e opressões presentes; a segunda, é naquele que busca, em médio prazo, espalhar uma contrainformação e avivar forças para as lutas que seguem; e por último, um cinema que pretende constituir documentos e arquivos, atuando num espaço de memória das lutas e que visa gerações que vem.

Quando *Vozerio* recorre a imagens da ocupação Flor do Asfalto, que já não existia desde 2011, o filme em parte atua nesse campo da memória, não só por rememorar esse espaço de luta, mas também por, ao inserir essas imagens na montagem do filme, colocar essa experiência como parte da múltipla produção de subjetividade que ganha força em junho de 2013. Assim, atuar no campo da memória não é apenas restituir lugares fixos do passado, mas participar do movimento que compõe os processos dessa memória. Quando Chapolim, um dos vários personagens do documentário, narra um filme não feito naquela ocupação, falando de suas experiências e pensamentos, enquanto imagens acompanham seu corpo circulando ali, não é apenas um registro que se faz, mas uma nova elaboração da memória que segue em movimento.

Mas, então, não é apenas no espaço de memória que esta sequência atua. A montagem de imagens e falas também traz vibrações daquela experiência que podem avivar outras lutas, revoltas em curso ou por vir. A fala de Chapolim não se limita a reafirmar o que se vê nas imagens. “E nisso eu filmei, escrevi, desenhei, grafitei, pichei e ninguém que estava na Flor não estava em crise”. Esses modos de vida e de ocupação do território, essas geografias, atravessam o filme também nesse embate de outros tempos, presentes e futuros.

Outra cena acompanha o videoativista Patrick Granja, que durante uma manifestação é colocado no camburão da Polícia Militar sem saber seu destino ou exatamente o motivo de ser levado. Ali, o caráter de denúncia da imagem se torna incontornável. O documentário nesse momento se aproxima, portanto, da primeira aposta indicada por Brenez, ao disputar e questionar uma forma de opressão presente e constante no território em que se filma – Rio de Janeiro e Brasil. A imagem é de uma longa *selfie militante*, onde aquele que filma mostra seu rosto, denunciando o acontecimento e os abusos praticados pela instituição policial do Estado. A câmera treme e é chacoalhada junto ao sujeito que filma pelo movimento do carro policial que circula pela cidade longamente, como vai sendo relatado. O

suor que escorre do rosto e a expressão do videoativista denunciam o calor.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

O ato de filmar parece consciente simultaneamente de uma tentativa de angariar provas contra as violências do Estado, ao mesmo tempo em que também visa garantir uma forma de proteção para o sujeito que opera a câmera, como meio de contato entre quem filma e quem vê, mesmo que este contato seja atravessado pelos tempos da produção e circulação das imagens. Na montagem do filme, essa disputa do instante já está de alguma forma distanciada, mas nem por isso deixa de se fazer presente na confluência de lutas e na geografia própria de *Vozerio*. Isso porque o filme não apenas denuncia aquele abuso das forças policiais, mas principalmente traz para uma dimensão sensível essa violência e, assim, faz ecoar essa imagem junto aos gritos que, no início, pediam o fim da Polícia Militar. O documentário, desse modo, participa da criação de uma geografia sensível das lutas.

Algo que é bastante relevante na experiência desse documentário é sua consciência dos processos de manejo das imagens de luta. Essa relação é destacada e constante ao longo do filme. As imagens muitas vezes são vistas primeiramente na tela de um computador, através de um software de montagem. Também é recorrente que se filme alguém que filma. Em *Vozerio*, diversos videoativistas, cineastas e realizadores não profissionais se cruzam nas imagens.

Diante do já mencionado desafio de filmar as revoltas de Junho, *Vozerio* dá ênfase à ideia de mediação e assume o imperativo de visar o modo como esses acontecimentos vêm sendo visados – o que ficará evidente, afinal, na quantidade de entrevistas feitas com fotógrafos, cinegrafistas e montadores. (OLIVEIRA, 2016, p. 262)

Com isso, *Vozerio* não apenas pretende atravessar calendários e geografias ao redor das Jornadas de Junho, mas traçar também uma linha sobre os modos de ver que perpassam esse acontecimento. Há uma atenção voltada para os modos de produção de imagens, que deslocam o filme da possibilidade de mero registro e de uma tentativa de efeito de realidade, por vezes comum diante dessas imagens militantes. Produz-se uma outra camada, ou risco, nessa relação entre a câmera e o real. Evidencia-se uma dimensão do real própria ao documentário onde “o acontecimento filmado não preexiste ao filme, à filmagem, mas é produzido por ele” (COMOLLI, 2010, p. 316) e com ele. O 2013 aqui percorrido é aquele do contato entre essas câmeras e o acontecimento das insurgências.

Suas imagens e aquelas produzidas por outros sujeitos se fundem e se tornam indistinguíveis. Torna-se indistinguível o que é *found-footage ativista* e o que são as imagens produzidas já para este filme em específico. Assim, se reforça a continuidade entre estes dois momentos da produção engajada de imagens – o momento das lutas e dos filmes montados posteriormente. Ainda que a passagem de uma tela a outra gere rupturas e desvios, há ainda traços de conexão nesse calendário de imagens.

Mas o que acontece aqui é também uma questão ético-estética. Se deixar atravessar por outras imagens produzidas por outros sujeitos é uma forma de se deixar afetar pela multiplicidade do acontecimento. Essa opção traz para os sons e imagens do filme também uma variedade de texturas que não deixa de se relacionar com o engajamento filmado. As formas das imagens variam; por vezes tremidas na luta, em outros momentos, fixas em um tripé de entrevista, apontam para uma multidão em plano aberto ou se fecham na expressão de um rosto. Os sons podem ser claros e atentos a uma só fala, ou ruidosos diante dos gritos que se espalham, das bombas que explodem e das sirenes que insistem em ecoar.

Consciente da impossibilidade de realizar, nos tempos atuais, um filme engajado sem a utilização de imagens produzidas por outrem, o filme adota a fotografia coletiva e imagens de diferentes naturezas e suportes (celulares, internet, desenhos). (OLIVEIRA, 2016, p. 262)

Assim como, em algumas das ações presentes ao longo do filme, o lugar da autoria é deslocado, a possibilidade de uma representação estável do acontecimento também é negada. Parece haver uma busca estética que se aproxime da negação da representação política tão presente naquele junho. O

caminho da multiplicidade rompe com as leituras fixas e retoma os contatos por meio de intensidades que se atravessam naquele mesmo momento, em meio ao vozerio das lutas. Não há uma resposta ou um movimento único, mas diferentes grupos que dividem um tempo de tela, partindo também de diferentes câmeras e gestos de filmar desses múltiplos agentes.

Nesse caminho, convocar o cineasta Carlos Pronzato ao filme, enquanto este filma atos e realiza entrevistas, nos permite traçar possibilidades e conexões com outros momentos das imagens engajadas recentes no Brasil. Ao trazer o cineasta, o filme pode nos lembrar duas coisas quase inseparáveis: que “não começou em Salvador, não vai acabar em São Paulo”<sup>53</sup> – ou seja, de que os movimentos não começaram em 2013 e nem ali vão acabar – e de que, nesses engajamentos, as imagens estiveram lá ao seu redor. Isso pois o filme de Pronzato, *Revolta do Buzu* (2003), gravado durante uma série de manifestações estudantis contra o aumento da tarifa em Salvador no ano de 2003, permeou a trajetória do Movimento Passe Livre, que, naquele momento, ainda estava em formação e que 10 anos depois ganharia maior evidência, durante as Jornadas de Junho, que tiveram a luta contra o aumento da tarifa como fagulha decisiva para o processo de insurgência vivenciado posteriormente. Como aponta o próprio movimento:

O filme passou a ser utilizado em várias cidades por comitês pelo passe livre estudantil – que já se organizavam localmente em torno de projetos de lei – em atividades em escolas, ampliando o debate sobre a questão do transporte e as formas de organização alternativas ligadas a ela. (MOVIMENTO PASSE LIVRE – SÃO PAULO, 2013, p. 14)



Fonte: *Revolta do Buzu* (Carlos Pronzato, 2003)

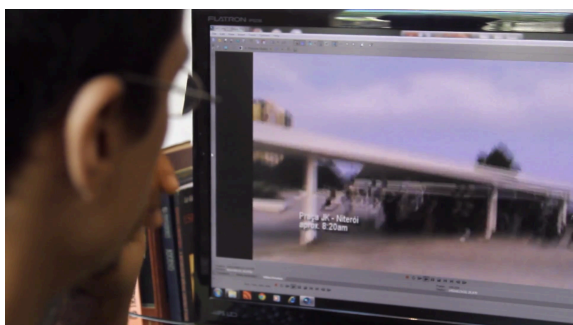
---

<sup>53</sup> Título de texto publicado pelo Movimento Passe Livre – São Paulo no livro *Cidades Rebeldes* (2013), da editora Boitempo.



Assim, trazer outros realizadores, sejam cineastas profissionais ou não, implica não só em compartilhar uma elaboração de cinema, mas também trazer para este filme outras virtualidades, forças, histórias, territórios. É permitir, também, que o filme seja afetado para além do que é controlável pela *mise-en-scène* que se desenvolve diante da câmera.

Em certo momento, *Vozerio* atravessa a ponte Rio-Niterói e passa a acompanhar o documentarista e então estudante de história da Universidade Federal Fluminense (UFF), Arthur Moura. A forma como o filme cola e por vezes embaralha as ações do cotidiano de Arthur – assistir uma aula, voltar para casa, bolar um cigarro, ouvir uma música, editar imagens – traz para esse ativismo cinematográfico uma linha em continuidade entre o trabalho exercido e a vida desse sujeito. Não há uma separação clara entre os dois momentos. Nesse sentido, quando o filme passa da filmagem da tela do computador de Arthur para as imagens de sua câmera, que acompanha uma abordagem da Polícia Militar a catadores e pessoas que habitam uma praça próxima à universidade, em Niterói, as aulas, a música e as vozes que surgem em seu trabalho editando vídeos ainda se fazem presentes. O que se mescla aqui é a própria atuação videoativista, que denuncia a opressão presente da abordagem policial sobre sujeitos marginalizados, com um acompanhamento que o filme faz dessa prática de quem atua politicamente através das imagens. A primeira possibilidade de ver se aproxima da primeira forma de combate de um cinema engajado, que nos lembra Brenez, “no fogo da ação [...] um trabalho de instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta” (2017, p. 70). É o que se faz ao tentar, usando a câmera, amenizar a violência da ação policial, mesmo que frágil e apenas momentaneamente. Um daqueles trabalhadores, ao ver a câmera, se vira para ela e diz seu nome e profissão: “sou Rogério, catador de papelão”.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

A outra forma de se estar atento a essas imagens parece se preocupar também com as lutas em sua continuidade e também porvir, ao acompanhar e detalhar as práticas desse documentarista engajado. Seus Os modos de vida, sua forma de filmar e seu trabalho posterior na ilha de edição são partes desse processo. Arthur não tem credenciais de grandes corporações para validar seu trabalho e suas imagens, mas repetidamente se declara estudante como defesa diante dos policiais, que tentam impedir sua filmagem e seu trabalho como cineasta independente.

Assim, ao longo do filme, as cenas desses diversos sujeitos e grupos que lidam com a imagem vão, portanto, convocando diferentes relações entre tempo e luta que, na montagem do documentário, não se somam, mas geram uma multiplicação de práticas estético-políticas. Ao fazer isso, *Vozerio* parece realizar um gesto semelhante ao de Brenez (2017), que, ao catalogar diferentes experiências do cinema engajado ao longo da história, acaba por montar uma espécie de manual prático dessa guerrilha desesperançosa e constante com as imagens. No caso do filme, um manual, não definitivo, de como lutar com as imagens na geografia do Rio de Janeiro.

\* \* \*

Uma luta que surge de maneira singular ao longo do filme é aquela de resistência da Aldeia Maracanã. Entre as diversas lutas, esta parece cortar de maneira transversal o calendário atravessado pelo filme, na forma como surge e ressurge na montagem e, também, por ser ali um lugar onde diversos desses ativistas da imagem cruzam suas lentes. A resistência da aldeia é a primeira luta identificada no filme e também a última a aparecer antes do ápice das insurgências multitudinárias de junho de 2013. É nessa geografia de uma aldeia urbana entre o Centro e a Zona Norte do Rio de Janeiro que as câmeras e os corpos desses sujeitos engajados que povoam as imagens anteriores se encontram em *Vozerio*.

Na segunda cena, há imagens de dentro e outras que filmam de fora, isoladas pelo cordão policial. De maneira aproximada ao que acontece em *Ressurgentes*, com o Santuário dos Pajés, no Distrito Federal, a Aldeia Maracanã surge em *Vozerio* como resistência aos projetos e grandes obras do capitalismo e suas articulações com o Estado. Se, no primeiro filme, a luta é contra a construção de um bairro de

luxo em terras habitadas por povos indígenas, no segundo o que ameaça o lugar são as construções voltadas para a Copa do Mundo de Futebol de 2014, realizada no Brasil. Ainda no início do documentário, vemos uma imagem de Apurinã, que aponta uma câmera para o estádio do Maracanã ainda em obra de reconstrução. Ali, parecem estar frente a frente duas distintas máquinas de produção de subjetividade (GUATTARI, 1992). Em trecho, aqui recortado, de sua fala para o filme, ele diz: “O rio que ia para lá, vai vir para cá. Só que ele vai vir com uma força imensa [...]”.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

A forma como a aldeia surge no filme aponta com grande ênfase para uma luta que diz respeito àquela terra e à sua questão singular, mas, simultaneamente, torna-se uma luta em que suas virtualidades extrapolam os limites dessa geografia e calendário. O que não quer dizer que ali se indique uma forma de vida de pretensão hegemônica ou que ela se torne paradigma para outras lutas, mas que diferentes ações que o filme faz confluir são, de alguma forma, afetadas pelas virtualidades produzidas na resistência da Aldeia Maracanã. A luta é por aquela terra e, ao lutar por aquele espaço e ali habitar, se coloca em embate com as subjetividades produzidas pelo capitalismo<sup>54</sup>, que faz e desfaz territórios. Que transforma aldeias em estacionamentos<sup>55</sup>.

Uma das linhas que pode, então, conectar esses diferentes engajamentos no filme é essa que gera rupturas com os modos de vida do capitalismo contemporâneo. Isso se repete tanto nas imagens quanto nos discursos que surgem ao longo do filme, sem que estes se sobreponham a essas primeiras. Em uma

<sup>54</sup> Como nos lembra Guattari: “Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles assim como em escalas dos jogos de linguagem de um indivíduo” (1992, p. 33).

<sup>55</sup> Uma das destinações pretendidas para a Aldeia Maracanã era a transformação daquele espaço em estacionamento, tendo em vista a Copa do Mundo da FIFA em 2014.

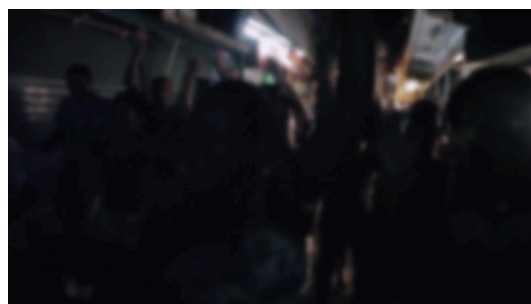
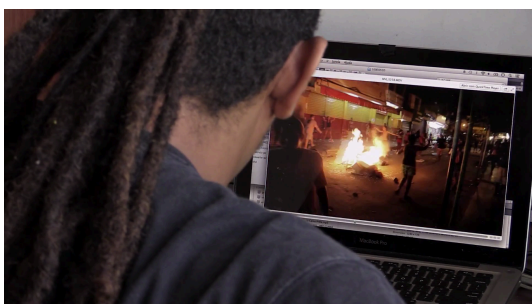
dessas falas, a professora e historiadora Virginia Fontes, que aparece dando uma entrevista para outro objeto audiovisual, diz:

[...] quando o mundo velho não se aguenta mais e um monte de coisa está surgindo e que esse monte de coisa que está surgindo é vida transbordando. Tem garantia de que vai chegar e onde vai chegar? Não tem.[...] Eu tenho clareza de que tem que enfrentar o poder do capital .

Esse e outros gestos de caráter discursivo surgem no filme, não apenas por seus conteúdos ou significados, mas também pelas intensidades das falas. Aqui tem nos interessado olhar para as imagens visuais e sonoras do filme não por se tratarem de “imagem passivamente representativa, mas de um vetor de subjetivação” (GUATTARI, 1992, p. 38). Por isso, mesmo diante de entrevistas, são importantes suas dinâmicas para além do significante. O que se realiza ao longo do filme é também uma interpelação do gesto de entrevistar.

Assim, aqui se coloca que há nas intensidades dos gestos – falas, movimentos dos corpos, maneiras de filmar, etc. – algo que extrapola essas subjetividades capitalísticas, e por isso incomoda e insurge. Mas esta linha, que conecta as diversas ações pelo embate com essa subjetividade, também se bifurca e produz diferentes relações no contato com cada corpo e geografia.

É o que ganha uma força sensível quando o filme se deixa tomar pelas imagens do videoativista Guilherme Chalita, que revelam um momento de revolta popular em uma favela do Rio de Janeiro, diante de mais um assassinato de um morador. No meio da noite, diversas pessoas tomam as ruas apertadas e escuras, percorrendo um caminho e fazendo ecoar gritos como: “Justiça! Justiça!” ou “Ô ô ô, mataram um morador!”. A câmera segue junto ao grupo até chegar ao local onde o corpo do jovem negro, vítima da violência policial, ainda se encontra. As pessoas cercam o corpo impedindo que a cena seja alterada. Enquanto os personagens do filme assistem as imagens, se fazem poucos comentários sobre elas.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

Esse gesto da montagem revela um cuidado e uma atenção ausentes em muitas outras obras que percorreram junho de 2013 e arredores. Ao colocar estas imagens ao lado dos embates com a polícia ocorridos no centro da cidade, evidencia-se uma continuidade e uma diferença, singularidades e repetições. Traz-se uma outra dimensão para aquelas imagens que se tornaram recorrentes no imaginário visual do midiativismo. “A violência policial nas manifestações é assim vista à luz do estado de exceção permanente a que essas populações são submetidas” (OLIVEIRA, 2016, p. 262). Ou seja, se havia então no asfalto uma situação menos habitual de violência policial, em outras regiões da cidade esta já era cotidiana e muito mais intensa. Nem por isso alguma delas se torna mais aceitável.

O que ganha uma visualidade no filme é também a forma como esses corpos de pessoas negras e de moradores da periferia são afetados pelas práticas articuladas entre Estado e capitalismo. Pela ação do videoativista, que se move entre diferentes geografias, e também pelo gesto de revolta daqueles moradores, o filme busca reconectar com as Jornadas de Junho essa indignação contra o genocídio da população negra e periférica, que produz e é produzida por uma subjetividade racista. Como formulado no pensamento de Achille Mbembe, em diálogo com Foucault:

Operado com base em uma divisão entre os vivos e os mortos, tal poder se define em relação a um campo biológico – do qual toma o controle e no qual se inscreve. Esse controle pressupõe a distribuição da espécie humana em grupos, a subdivisão da população em subgrupos e o estabelecimento de uma cesura biológica entre uns e outros. Isso é o que Foucault rotula com o termo (aparentemente familiar) de racismo. (MBEMBE, 2018, p. 17)

E seguindo o filósofo e historiador camaronês, essa formulação do biopoder se torna, ainda, insuficiente para entender os processos atuais pelos quais a vida é submetida ao poder da morte. Ele formula, então, a noção de necropolítica:

[...] para dar conta das várias maneiras pelas quais em nosso mundo contemporâneo, as armas de fogo são dispostas com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar mundos de morte, formas únicas e novas de existência social nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes confere o estatuto de mortos-vivos. (MBEMBE, 2018, p. 71)

Nesse contexto necropolítico, *Vozerio* tenta, ainda que de forma limitada e mínima, ir pela geografia da montagem na contramão de uma divisão territorial que separa o espaço em compartimentos e distribui a população entre os que podem

efetivar seu direito à vida e os que são submetidos ao necropoder. O filme tenta, por vezes, percorrer uma frágil linha de um Rio de Janeiro sensivelmente cindido.

Diante dessa linha percorrida pelo documentário em uma política do sensível, recorremos, aqui, à ideia de “conspiração difusa” expostas pelos autores anônimos do Comitê Invisível, na publicação de nome *Aos nossos amigos* (2015), que nos parece útil para tratar algo desses restos de luta reunidos por *Vozerio*. Essa conspiração a que se referem não seria de indivíduos voltados para interesses privados, mas uma de ordem coletiva; ainda que uma coletividade não coesa e única, por isso difusa. Um grupo aberto, a que não é necessário se filiar. O conspirar que se propõe aqui é aquele que, em última instância, pode mobilizar as insurgências populares, mesmo que este não seja o caminho único de suas práticas.

Se é bem evidente que os poderosos urdem complôs para preservar e estender as suas posições, não é menos certo que por todo o lado se conspira – nas entradas dos prédios, junto às máquinas de café, nas traseiras dos kebabs, nas ocupações, nos ateliers, no decurso de um passeio, nas noites, nos amores. (COMITÊ INVISÍVEL, 2015, p. 12)

É, portanto, um gesto que envolve uma subjetividade essencialmente coletiva e que atravessa diferentes sujeitos em um corte que passa entre e além de suas histórias, identidades e conexões. Entre porque as toca e se deixa afetar, e além pois não é fixado por este contato. Essa conspiração difusa seria perpassada por diversas outras conspirações menores e, por vezes, até micropolíticas. Contudo, não se trata de estabelecer entre elas um apaziguamento de tensões ou apagar suas divergências pois, como dizem, “reina a maior das confusões no seu seio” (COMITÊ INVISÍVEL, 2015, p. 12). Quando se aproxima as ações de diferentes coletivos de ação política, comunidades locais, grupos de práticas artísticas e associações de trabalhadores, é inevitável a multiplicidade e diferença de ideias – mas há nos corações, no vermelho, nas intensidades e nos afetos algo que pertence a todos aqueles que se revoltam. Há em 2013 cores que se vê em todo aquele calendário. Por isso mesmo, não seria necessário um partido único ou instituição para todos seguirem, pois este já está aí, justamente enquanto não é nomeado. Está aí quando diferentes grupos se organizam e agem, podendo se reconhecer como amigos.

É esse o movimento estético e político de *Vozerio*: de ser um filme de atravessamento coletivo, de evidenciar essa conspiração difusa – ainda que evidenciar e conspirar pareçam contraditórios quando escritos lado a lado. Por isso,

o filme age quando suas imagens fazem parte da conspiração e não quando este mostra, ou revela, o conspirar. Ele age quando conspira pela intensidade e movimento das imagens sem que precise hierarquizá-las a partir de elementos significantes, sem organizar as trajetórias e histórias lineares de cada movimento. Ao se deixar afetar pelos restos em imagem e som de junho, por suas virtualidades, antes de impor a estes uma explicação, se executa uma montagem de vibrações, sem deixar de lado uma vontade de eficácia e luta. É nessa vibração coletiva que extrapola territórios fixos que se mira a eficácia pretendida, na memória, no agora e no porvir.

Então, retomamos a fala de Marcos em suas teses sobre a luta antissistêmica:

As grandes transformações não começam acima nem como fatos monumentais e épicos, e sim como movimentos pequenos em sua forma e que aparecem como irrelevantes para o político e analista de cima. A história não se transforma a partir das praças cheias ou multidões indignadas, e sim [...] a partir da consciência organizada de grupos e coletivos que se conhecem e se reconhecem mutuamente, abaixo e à esquerda, e constituem outra política. (MARCOS, S. I., 2008, p. 56)

É em consonância com esta tese que caminham filmes como *Ressurgentes* e *Vozerio*. Os dois documentários, de formas distintas, ao serem mobilizados pelas Jornadas de Junho, não se focam nas multidões que tomam as ruas nos dias de grandes atos. São movimentos que giram ao redor e que, de alguma forma, participam da subjetividade própria daquele acontecimento que tem centralidade, ou melhor, que surgem nesses filmes que tentam escapar às centralidades. Há, nas imagens destes, deslocamentos do olhar para outros tempos e lugares. No primeiro o que se elabora é um atravessamento que segue pela memória dos movimentos de 2005 a 2013, afetado pela força presente e sensível das imagens. A dimensão estética e política de *Ressurgentes* se dá, então, através de imagens e sons no campo de um calendário que se percorre junto às lutas dos movimentos autônomos no Distrito Federal. Já *Vozerio*, tendo como conexão um mesmo calendário, realiza uma cartografia de ações estéticas e políticas por diferentes geografias da cidade do Rio de Janeiro.

\* \* \*

O território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações de

sua existência. (SANTOS, 1999, p. 7)

Aqui pode ser importante retomar o que chamamos de geografia, partindo do que nos dizem os zapatistas, a fim de trazer uma última mirada para esse campo de lutas onde as imagens de *Vozerio* se inscrevem. Estas lutas, como anteriormente pontuado, têm em comum sua inserção em um espectro de resistência e insurgência anticapitalistas. Assim, trata-se aqui também de entender, mais uma vez, como as imagens se colocam, através da forma como percorrem essa geografia, em embate com os modos de existência capitalistas.

Quando se fala em geografias, está claro que não é apenas da divisão territorial ou de um campo consolidado da ciência que se fala, mas de modos de vida e existência nesses territórios diversos<sup>56</sup>. Um existir que é dos grupos e sujeitos, mas também da terra, dos cheiros, dos animais, das cicatrizes, das cores e por que não, das imagens. É junto a todos esses elementos que se luta sem deixá-los para trás em razão dos fluxos econômicos ou dinâmicas de poder, os quais eles também afetam e pelos quais se deixam afetar.

Geografias também são inseparáveis dos calendários, onde se movimentam e também são movimentadas. E, da mesma forma, os calendários também navegam por geografias, que por sua vez navegam nestes. São estas geografias, assim, cortes não fixos da vida. Tal como os calendários, elas seguem em constante fazimento e desfazimento, e talvez seja parte das lutas retomar para as populações que insurgem sua parte nesses processos. Retomar sua autonomia nos territórios, nesse refazer dos modos de existir.

---

<sup>56</sup> Uma aproximação possível ao que tratamos como geografia é a forma como Milton Santos se refere à ideia de *território usado*, que não se limita ao chão, mas é o chão acrescido das relações que se estabelece junto a ele pelas ações e práticas dos sujeitos que nele habitam: “O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida” (SANTOS, 1999, p. 8).



As geografias e calendários do capitalismo<sup>57</sup> agem desfazendo o que é próprio dos territórios e refazendo depois novas identidades, desejos e fluxos vindos de cima. O *shopping center* se espalha como imagem universal. Daí a importância das cores, da memória, da imagem, das vozes como elementos de criação que podem elaborar outras trocas, amizades e sonhos. Assim, a luta não trata de retornar a um território original – que não há – mas de atuar na criação desses calendários e geografias.

Em sua fala, Marcos diz:

Tem-se visto algumas dessas fotos tiradas do mundo a partir do espaço. A terra se olha, efetivamente, azul, mas bem poderia ser uma laranja.

Às vezes, nas madrugadas que me encontram perambulando sem repouso possível, me pego trepado em uma espiral de fumaça e, lá de muito alto, nos olho.

Creiam-me que o que se consegue ver é tão belo que dói olhar.

Não digo que seja perfeito, nem acabado, nem que careça de vãos, irregularidades, feridas por fechar, injustiças por remediar, espaços por liberar.

Mas é algo que se move.

Como se todo o mal que somos e carregamos, se mesclasse com o bom que podemos ser e o mundo inteiro redesenhasse sua geografia e seu tempo se refizesse com outro calendário.

Vá, como se outro mundo fosse possível. (MARCOS, S. I., 2008, p. 172-173)

Entender a geografia em movimento nos dá a possibilidade de lutar através dela. Olhar o azul torna-se também olhar o movimento. Esse modo de olhar que não se imobiliza, mas que produz a possibilidade ativa de criar uma outra relação

---

<sup>57</sup> Nesse trecho nos seria possível criar conspirações entre o pensamento dos franceses Deleuze, Guattari e os zapatistas. Pois para estes primeiros, a máquina capitalista atua na produção de subjetividades através de desterritorializações e reterritorializações, ou seja, gerando fluxos abstratos de produtividade como fim em si e recriando elementos de fixação artificiais que ordenam e impedem uma exaustão. Como dizem: “por um lado, o capitalismo só pode proceder desenvolvendo sem parar a essência subjetiva da riqueza abstrata”, produzir por produzir, isto é, “a produção como um fim em si mesma, o desenvolvimento absoluto da produtividade social do trabalho”; mas, por outro lado, e ao mesmo tempo, ele só pode fazer isso no quadro do seu próprio objetivo limitado, enquanto modo de produção determinado, “produção para o capital”, “valorização do capital existente”. Sob o primeiro aspecto, o capitalismo não para de ultrapassar seus próprios limites, desterritorializando sempre mais longe, “dilatando-se numa energia cosmopolita universal que subverte toda barreira e todo liame”; mas sob o segundo aspecto, estritamente complementar do primeiro, o capitalismo não para de ter limites e barreiras que lhe são interiores, imanentes, e que, precisamente por serem imanentes, só se deixam ultrapassar reproduzindo-se numa escala ampliada (sempre mais reterritorialização, local, mundial e planetária)” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 344).

sensível com o que se olha. O que se vê são vãos, espaços, feridas, e dessa posição também se sente a intensidade produzida pela geografia que se observa. Um intensidade que dói olhar.

Junto com *Vozerio*, apostamos que esse olhar pode ser também o olhar do documentário. Atento a feridas, mas em movimento. Não uma representação do mundo, mas um gesto de remontar em contato com a terra e as intensidades, como elementos em movimento constante. Assim, dizemos que o filme elabora uma geografia das imagens que visa redesenhar os territórios em luta, acreditando, portanto, na eficácia e na possibilidade de um outro mundo.

Esse redesenhar, porém, não é então uma ação arbitrária ou autoral, mas uma ação coletiva que segue as fendas abertas pelas lutas que filma e que foram antes filmadas. *Vozerio* perpassa as vias e avenidas onde os grandes atos ocorrem com uma câmera que segue esses caminhos já abertos, mas acessa com outros dispositivos ruas apertadas, casas, ocupações e terrenos que nem sempre se vê nas fotos tiradas por satélites – a não ser como vigilância.



Fonte: *Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

Percorrendo, então, a geografia do Rio de Janeiro afetado pelos tempos da luta e do documentário, vê-se um outro junho, nem futuro e nem passado, mas imanente como as lutas. *Vozerio* permite, dessa forma, uma outra relação com 2013,

em uma tentativa constante de escapar à geografia de cima ainda que esta nos atravesse a todo instante. É através das intensidades estéticas dos coletivos e das imagens de outros realizadores que mais fortemente esse caminho se desenha. Imagens que podem ser resíduos para queimar junto a outras revoltas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizado o percurso da pesquisa, o que então podemos ter encontrado? O que ter passado por imagens insurgentes, experiências de ver junto ao lado de engajamentos e militâncias e modos sensíveis de vida e luta instaurados no contato com as imagens nos permite agora pensar? Não certezas nem conclusões, mas traços.

Buscando aqui responder o possível dessas questões, não iremos fechar as linhas até aqui elaboradas, mas abrir estas para novos contatos que revelem algo do que a pesquisa permitiu. Esses diferentes caminhos percorridos foram, então, maneiras pelas quais esse cinema em contato com as Jornadas de Junho se aproxima da ação política, da ação insurgente e, mais especificamente, da ação direta como modo de luta expressivo daquele acontecimento. Aqui, portanto, queremos dizer, retomando uma intuição inicial da pesquisa, que esses diferentes procedimentos encontrados junto aos documentários evidenciam o desejo de um cinema também em ação direta.

Porém, agora entendemos que essa vontade se percebe não necessariamente nestes como *filmes de ação direta*, como propõe o subtítulo de *Ressurgentes*, no qual essa intenção parecia inicialmente mais explícita, mas pela forma como os procedimentos elencados indicam brechas nesse cinema que se faz junto aos gestos de luta filmados. A ação direta no cinema não é, assim, algo que se refere à totalidade dos filmes, mas um movimento que os corta de diferentes maneiras pelo contato com a *práxis* militante.

Como último risco e forma de abertura das linhas que percorremos propõe-se, por fim, convocar outros filmes<sup>58</sup> e práticas de cinema, para além dos calendários de 2013, nos quais tentaremos fazer funcionar isso a que chamamos de uma ação direta das imagens. Propondo, assim, encerrar o texto dessa dissertação não como fechamento, mas, pelo contrário, como uma tentativa de expandir algo tateado pela pesquisa.

As imagens da luta que reaparecem em *Ressurgentes* traziam para este filme

---

<sup>58</sup> Aqui destacamos dois daqueles que por fim não serão no espaço dessa dissertação trabalhados, mas onde a ação direta com a câmera parece mais presente: *Trópico Terrorista* (Lohan Dias, 2016) e *Nakua Pewerewerekae Jawabelia/Hasta el Fin del Mundo/Até o fim do mundo* (Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá, 2018).

dimensões corpóreas, éticas e sensíveis das mobilizações presentes na tela. É também na insurgência das imagens que irrompem na montagem de *Blá blá blá* (Andrea Tonacci, 1968) que buscaremos estender essa linha. A relação com o espectador convocada por *Operações da Garantia da Lei e da Ordem* nos lembra de possibilidades do Cinema na Placa, que explicaremos à frente. Algo da forma de atravessar espaços de luta em *Vozerio* parecia já presente em outro filme do mesmo realizador, *Entre* (Vladimir Seixas, 2009).

Nesse último respiro menos coeso em que se embaralham esses dois fazeres políticos – do documentário e da ação direta – colocamos, ao lado do fazer cinematográfico, tentativas de falar sobre essa forma de luta singular. Ocupar uma escola, fechar uma via, pular catracas. Filmar um ato, apontar a câmera para a violência do Estado, projetar em um muro da cidade.

## TRAÇOS DA AÇÃO DIRETA NO CINEMA

Em *Blá blá blá* (Andrea Tonacci, 1968) uma insurreição que paira faz evidente a crise do discurso e da palavra. A longa fala de um representante autoritário torna-se blá blá blá diante das câmeras e dos microfones que o cercam. Os rastros sensíveis que interrompem o longo pronunciamento colocam em questão o discurso desse líder. As imagens interrompem sua fala não apenas pela forma como surgem na montagem, mas, sobretudo, na força sensível que corta a narrativa política pretendida pelo orador.

Com a mesma desconfiança diante das palavras dos governantes<sup>59</sup>, o anarquista José Oiticica defende a ação direta: “designa sua convicção firme de não lutarem por procuração, de jamais confiarem nas blandícias do lobo-estado, por sabê-lo sempre traidor mentiroso e cruel” (1970, p. 106-107). A ação direta do cinema, em *Blá blá blá*, não é a mesma dos movimentos que se insurgem e se revoltam no agitado mar da história, mas guarda com essa forma de agir alguma ressonância.

---

<sup>59</sup> Sobre o filme o próprio Tonacci diz: “A ideia do filme não é fazer um discurso político consequente, é mostrar a incoerência da retórica do discurso político, que é igual em qualquer lugar. Tanto que o filme não é um discurso...”. **Entrevista com Andrea Tonacci. Disponível em:** <http://www.contracampo.com.br/79/artentrevistatonacci.htm>. Acesso em: 02 de setembro de 2019.

“Onde ela atua, atua o espírito novo, o espírito inquieto do presente, espírito construtor do futuro, porque, feita a revolução, ela, a ação direta, irá criar o novo mundo” (OITICICA, 1970, p. 107). Se fazer ação direta é também um gesto de criação de um novo mundo, uma nova forma de viver, é também um novo mundo sensível que as imagens do cinema podem fazer surgir. Não mais como ação indireta representando uma luta ou reivindicação a ser ouvida, mas em si como gesto de criação com sons e imagens.

As imagens de aviões despejando inúmeras bombas sobre a terra não são ilustrações da fala desse representante autoritário, mas se conectam ao ritmo e ao tom de sua voz como se materializassem algo que não é dito em seu texto, como se carregassem o que não pode ser verbalizado. Ao conectar estes e outros arquivos à encenação, o filme não faz uma síntese de ambos, mas cria um mundo onde esta forma de discurso não mais se sustenta, restando o cansaço ao orador frustrado. Entre os arquivos e as cenas desse político há uma diferença de regimes de imagem, mas que o filme faz funcionar em um mesmo circuito.

As imagens de insurgência que se vê ao início de *Blá blá blá* não podem ser controladas por qualquer discurso que virá, independentemente de seu conteúdo, pois como ação direta são “sempre ação, sempre energia, sempre ideal”, como diz José Oiticica sobre essa forma de lutar.

\* \* \*

*Entre* (Vladimir Seixas, 2009) acompanha os primeiros momentos da ocupação de um prédio abandonado no centro do Rio de Janeiro. A câmera chega junto ao grupo que realiza a ação em luta por moradia. Dentro do prédio, um trabalhador vigia a estrutura abandonada. O filme acompanha o diálogo entre os ocupantes e o vigia, mostrando os cuidados para a segurança do grupo que realiza a ação e os seus caminhos. É certo que se filma uma ação, mas como ele é também ação?

Toda pessoa que planejou fazer qualquer coisa, e foi e fez, ou pôs seu plano em execução antes de outros, e ganhou a cooperação e colaboração de outras pessoas, sem apelar para autoridades, pedir licença ou agradá-los, foi um praticante da ação direta. (DE CLEYRE, *apud* GRAEBER, 2009, p. 202)

No pensamento da anarquista norte-americana Voltairine de Cleyre, em ensaio originalmente publicado em 1912, no qual tenta mapear essa forma de ação política, vemos a tentativa de revelar um caráter não excepcional dessas lutas. Fazer ação direta, nessa perspectiva, não é algo distante de uma prática política cotidiana, não é, portanto, exclusividade de determinados grupos militantes. O que se busca parece ser uma disposição para a luta insurgente que não precise de longos processos de formação política, mas que se encontre já latente nas revoltas diárias diante de uma sociedade atravessada por opressões de diferentes escalas.

Falando de uma das revoltas a que recorre em seu texto, Cleyre diz: “o sistema estava demolindo por dentro, foram os adeptos da ação direta que ampliaram tais fissuras tornando-as visíveis” (CLEYRE, 2013, p. 5). Contemporaneamente, talvez caiba dizer que pular catracas evidencia a fissura entre a vontade de circulação das pessoas e o preço das passagens em constante aumento.

Aqui, temos uma das aproximações possíveis a se fazer entre o cinema e a ação direta, pela forma que esta torna explícito o inaceitável de determinada forma de vida ou organização social e pelo modo como as imagens do cinema podem trazer para uma camada sensível o que se diria inaceitável. É isso que parecem fazer algumas imagens de *Blá blá blá* perante o discurso encenado desse representante<sup>60</sup>, tornar sensível o peso das bombas, a rigidez da repressão, a velocidade dos tiros que se disparam de um helicóptero. Em *Entre*, algo que se torna presente não são mais os números ou os argumentos com relação à questão da habitação no país, mas é no contato entre câmera, sujeitos em busca de moradia e um vigia de um lugar vazio que se explicita as rachaduras de um capitalismo especulativo, para o qual seria melhor manter o prédio esvaziado e as pessoas na rua.

Em contraposição com a política representativa, que, como aponta a pensadora anarquista, costuma se ver presa a tentativas de apaziguamento, pechinchas e outras formas de acalmar alguns dos lados em questão, a ação direta, em seu contato com as urgências, não pode se furtar a ampliar as rupturas. Essa é, portanto, uma característica da ação direta: explicitar o inaceitável ou expor as rupturas entre um mundo presente e um mundo que se quer. Ao que se pode dizer

---

<sup>60</sup> Em um Brasil de 1968 sob a ditadura militar ou mesmo de agora.

que também as imagens do cinema em sua ação podem ampliar as fissuras de um mundo visível.

A preocupação de Voltairine de Cleyre naquele momento parecia ser a de reativar uma sensibilidade rebelde capaz de romper a inércia provocada pela representação. Sobre a ação indireta, comenta:

O principal malefício é que destrói a iniciativa, extingue o espírito rebelde de cada um, ensina pessoas a confiar em outra pessoa para fazer para eles o que eles deveriam fazer por si próprios; finalmente, torna orgânica a ideia anômala de que aglomerar uma multidão inerte até que uma maioria seja obtida fará com que – por uma estranha magia daquela maioria – aquela inércia seja transformada em energia. (CLEYRE, 2013, p. 12)

Mas o que, na forma de lutar da ação direta, permite distingui-la de outras iniciativas de grupos e indivíduos que caminham para uma mera defesa de interesses privados? É importante delimitar uma separação entre a ação direta e linhas de conservação ou privatização que podem surgir em um contexto de conflitos.

Nesse sentido, fazendo um salto histórico, a abordagem do antropólogo contemporâneo David Graeber traz alguns elementos que podem nos ajudar a traçar outros caminhos diante do conceito de ação de direta que nos aproximem das práticas que tratamos aqui e de seu contato com o cinema. Também esse autor, para além de discutir as construções teóricas do conceito, tem sua formulação atravessada pelas práticas e usos do que se entende como ação direta, em seu caso especialmente aqueles usos por movimentos contemporâneos.

Partindo das tentativas de definir a ação direta realizadas por outros pensadores da tradição anarquista (dentre estes de Cleyre) em panfletos e discursos, Graeber aponta, em um primeiro olhar, que a ação direta seria uma negação do Estado e “das formas sistemáticas de desigualdade que os Estados tornam possíveis” (GRAEBER, 2009, p. 203). É, portanto, uma forma de agir que não reconhece a existência do Estado, ou ao menos não reconhece sua legitimidade para impor um ponto de vista ou modo de vida<sup>61</sup>. Aqui não se trata apenas do Estado em seu sentido restrito, mas também das instituições próprias de sociedades capitalistas, que atravessam e são atravessadas por estruturas governamentais.

---

<sup>61</sup> Poderia o cinema com suas imagens negar o Estado? Ou ao menos negar uma dimensão institucionalizada do fazer imagem?



Há novamente uma centralidade na negação da representação política. Assim, aquele engajado na ação direta não luta para transformar e influenciar as decisões das instituições representativas, mas seus atos são em si outras formas de organização. Como aponta Graeber:

A praticante da ação direta não apenas se nega a pagar impostos para apoiar um sistema escolar militarizado, ela se organiza com os outros para tentar criar um novo sistema educacional que opere por princípios diferentes. Ela procede como procederia se o Estado não existisse e deixa para os representantes do Estado a decisão de mandar homens armados para impedi-la. (GRAEBER, 2009, p. 203)

Antes de ter como objetivo fazer a propaganda de uma ideia, a ação direta já é uma outra forma de vida em si. Ou seja, o objetivo não é convencer uma maioria para só posteriormente essa maioria pleitear a mudança através de sua representação; ela é uma postura urgente diante do intolerável de desigualdades e opressões coletivas. Mesmo que não seja uma busca por maioria, é evidente o caráter de organização coletiva da ação, seja ela em maior ou menor escala. Esse caráter coletivo se reforçará ao observarmos as práticas e também pelo fato de que o que aqui chamamos de formas de vida está na ordem de um agenciamento coletivo.

Em *Entre*, a câmera entra nesse prédio abandonado à especulação junto aos ocupantes; ela ocupa junto e está também implicada na ação. Nesse gesto, há uma dimensão coletiva na produção dessa imagem, pois aqui o movimento de câmera não é mais exclusividade daquele que a opera. A direção para onde a câmera aponta e a forma como ela se move no espaço depende tanto de um acordo desse grupo como do movimento desses corpos pelo espaço. Em uma ação direta cabe perguntar: que rostos a câmera pode mostrar, onde ela se posiciona para melhor participar desse ato? Em um primeiro momento, na entrada do grupo no prédio, a câmera evita revelar tudo e é direcionada para baixo enquanto se abre o portão de entrada. Dentro, a escuridão da madrugada é aliada da filmagem. Posteriormente, com o espaço de habitação já se constituindo, a câmera passa a circular mais livremente e um depoimento diante da lente torna-se também parte dessa luta.

Mas nos parece que a dimensão coletiva das imagens de *Entre* se efetiva em algo que ela mira também em seus usos futuros. Especulamos aqui, não por acaso, que este tenha sido um filme visto também por outros grupos, que da mesma forma

pretendiam realizar sua ação direta ocupando outros espaços abandonados na cidade do Rio de Janeiro. O que dizemos aqui não é que o filme tenha estimulado qualquer dessas ocupações, mas que estes grupos, que já estavam engajados nessa forma de luta, tenham tido, no documentário, uma forma de contato sensível com essa ação realizada antes por aqueles com quem dividem desejos e revoltas. É nesses usos que o filme dá continuidade à sua própria ação direta estético-política.

Algo que se percebe no filme, ainda, é que se os praticantes da ação direta agem para além do Estado, é certo, porém, que após um grupo ocupar um prédio público ou privado, a polícia e as ordens judiciais mais cedo ou mais tarde irão surgir para atuar diante da questão. Graeber, nesse sentido, comenta que ainda que se saiba que a atuação das instituições de Estado seja comum diante desses movimentos, ela ocorre justamente porque esses sujeitos em ação direta agem de forma a não reconhecer o direito das instâncias representativas para arbitrar a questão mais do que qualquer sujeito da comunidade.

Nesse caminho, Graeber pontua também a possibilidade de uma ação direta que fosse secreta para o governo, que não dependa de um amplo conhecimento público da própria ação, diferentemente do que seria possível em um entendimento de desobediência civil<sup>62</sup>. Não há na ação direta necessidade de se pautar por um embate com os valores vigentes das instituições. A linha da ação direta passa à revelia do Estado, ainda que possa ser interrompida pela atuação do Estado e pelos mecanismos do capitalismo.

\* \* \*

Para buscar uma ação direta de cinema pode-se, portanto, olhar para outros fazeres menores que compõem a luta com as imagens. Nos aproximar então de gestos menores em outras práticas de ver e projetar, que se revelaram também nesse cinema engajado pós-2013, pode ser um caminho onde podemos também encontrar traços da ação direta no cinema. Há outras experiências nesse sentido.

As projeções do Cinema na Placa organizadas em Ceilândia, entre os anos de 2009 e 2012, nos atravessam especialmente pelo seu caráter de ação, ante o

---

<sup>62</sup> Hannah Arendt define a desobediência civil como: ““(…) minorias organizadas, aglutinadas por uma opinião comum, mais do que por interesse comum, e pela decisão de tomar uma posição contra as políticas do governo ainda que tenham razão para supor que essas políticas são apoiadas por uma maioria” (2017, p. 12).

contexto da falta de salas de cinema no Distrito Federal. Em vídeo<sup>63</sup> realizado por Wellington Abreu e Adirley Queirós, do coletivo CEICINE, e postado on-line em julho de 2010, uma cartela aponta para a ausência de salas de cinema públicas na região. Em uma entrevista dada em 2014, o realizador Adirley Queirós explicita essa vontade de cinemas públicos:

A experiência da sala de cinema no Brasil não existe mais. A experiência de ir ao cinema. Quem vai ao cinema, a sala de cinema, é uma classe média que vai ao shopping. [...] Essa experiência coletiva de uma sala de cinema, que é uma experiência fundamental para as pessoas, está se acabando e isso é uma questão política.<sup>64</sup>

Dessas projeções, com média de 10 pessoas de público direto e indiretamente outras tantas que estivessem saindo da estação de metrô Ceilândia Norte e passando por ali, dizemos que são práticas atravessadas pelo espírito da ação direta. Diante da ausência de salas públicas de cinema, não se podia mais esperar dos governantes essa resolução. “É uma experiência única pois fazíamos tudo, desde a articulação com o espaço até a estratégia do público saindo do metrô.” (ABREU, 2018).

O cinema é entendido aqui em potencial de experiência coletiva, para além de ser uma obra com sentidos determinados e reproduzidos. Como diz mais uma vez Wellington Abreu, “te leva pra outra experiência [...] vendo nosso trabalho na tela improvisada é emblemático sobre todos os pontos de vista, pois o áudio é improvisado, a tela é improvisada, mas conseguíamos uma projeção/exibição” (2018). A busca, portanto, não é apenas por um espaço físico, ainda que este seja parte importante da questão. Busca-se a possibilidade de novas subjetividades coletivas. Busca-se um espaço que dê condições para a produção de subjetividades singulares, um cinema de microprocessos revolucionários (GUATTARI; ROLNIK, 1996). Também um espaço que acolha outros olhares muitas vezes interditados, olhares rebeldes, opositores (HOOKS, 2019).

A ação direta é mais uma vez aqui a criação de novos mundos possíveis, tendo nesse caso a especificidade do cinema como meio e objetivo dessa criação. Ressaltando que, entre outros filmes exibidos, diversos deles eram aqueles

---

<sup>63</sup> Vídeo CINEMA NA PLACA. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeBhDdYQIP0>. Acesso em: 07 de junho de 2019.

<sup>64</sup> Entrevista de Adirley Queirós para TVCarta, em 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cIBYcHjLuTA>. Acesso em: 07 de junho de 2019.

produzidos pelo próprio coletivo CEICINE, como *Dias de Greve* (Adirley Queirós, 2009) e *Rap: o Canto da Ceilândia* (Adirley Queirós, 2005). A tela placa era, por sua vez, uma forma de materializar vontades muito presentes nos filmes, tornando-se extensão dos engajamentos e dos corpos em cena. A vontade de lazer, como no futebol com vinho barato de trabalhadores em greve (*Dias de Greve*), e a vontade de falar de si pela arte (*Rap: o Canto da Ceilândia*), estão tanto nos filmes como no gesto improvisado de projetar.

\* \* \*

Contudo, à parte de definições mais específicas pautadas pelas reflexões anarquistas ao longo do último século e meio, os usos recentes do termo “ação direta” tem um caráter muito mais solto e flexível. Aqui, diversas formas de resistência política abertamente engajadas ou militantes, com exceção daquelas de caráter militar, podem se inserir. É isso, em parte, o que nos permite pensar como ação direta diversos exemplos a que recorreremos ao longo da dissertação, e mesmo falar em uma ação direta de cinema.

É nessa tensão entre uma tradição e práticas de luta atuais que David Graeber tenta encontrar uma aproximação para o conceito de ação direta. A seguinte formulação parece coerente com a sensibilidade que tateamos:

É uma forma de ação onde meios e fins se tornam, efetivamente, indistinguíveis; uma forma de engajamento ativo com o mundo para trazer uma transformação, onde a forma da ação – ou ao menos, a organização dessa ação – é ela mesma um modelo para a transformação que se quer trazer. (GRAEBER, 2009, p. 210)

O que se coloca aqui é que é também na forma da luta que se revelam suas direções. Portanto, dizer que o que se faz é um ato de ação direta é também dizer que na forma de se organizar esse ato estão contidos elementos da mudança que se pretende. O que torna a ocupação de uma escola ação direta não é apenas seu objetivo ou desobediência, mas também, e principalmente, as dinâmicas que se estabelecem entre aqueles que a realizam, os modos de vida e partilha que ali se instituem. A forma como os sujeitos se organizam para um ato torna-se tão central quanto seu objetivo. Uma instituição hierarquizada e pautada pela representação – como se organizam os partidos políticos de forma geral, por exemplo – não poderia,

nessa compreensão, chamar de ação direta suas práticas, por mais que se aproximassem das definições até aqui trazidas.

Uma formulação central para essas práticas de luta é: de que é na forma de cada ação que se gera rupturas nos modos de vida capitalistas, não só pelos objetivos a serem alcançados, mas também pelo caminho desses levantes e pelo que se evidencia nesses momentos. É esse caráter da ação direta que se torna vital enquanto pensamos as imagens: é na forma ou na organização que a ação direta se constitui como tal.

Assim, um cinema em ação direta não o é apenas pelo que dá a ver, pelo que revela ou mostra, mas principalmente pela forma como monta e organiza essas imagens. Montagem essa que atua desde o momento da realização àquele de assistir. Fazer ação direta com as imagens é, portanto, parte de uma imbricação estético-política na qual tanto a dimensão estética como a política atuam em um mesmo sentido e são partes indissociáveis desse fazer.

## RASTROS QUE DEIXAMOS

Assim como em *Operações de Garantia da Lei e da Ordem*, olhar para essas imagens rastro entre os documentários pelos quais passamos nesse percurso foi um movimento de se perguntar antes sobre as próprias imagens do que sobre algo que estivesse por trás delas. Pouco sabemos mais sobre junho, o que o motivou ou o que as jornadas e insurgências ainda podem vir a ser. Como em *Ressurgentes: um filme de ação direta*, tentamos acompanhar alguns desses momentos em que as imagens de luta retornaram às telas, sendo estas as mesmas ou outras. Junto a *Vozerio*, buscamos modos como essa forma imagem engajada poderia atravessar geografias e calendários em contato com dinâmicas, saberes, gestos e ações próprias de uma política que atravessou as ruas das cidades naquele momento indeterminado. Com outros filmes, outras poderiam ter sido as linhas percorridas e que seguem por fazer.

Não só nos filmes a que nos dedicamos mais atentamente, os três aqui citados, mas também em outros, não em todos certamente, entre estes atravessados pelas Jornadas de Junho, encontramos uma vontade de conectar suas formas – de montar, de filmar, de projetar – com as práticas de luta com que estão envolvidos. Ante diferentes formas, estratégias e caminhos traçados por esses

documentários, o que possibilitou montá-los em um texto comum foi o fato de se enxergar neles marcas de um cinema que traz para a centralidade do seu fazer essa imbricação entre estética e política<sup>65</sup>.

Ao longo deste texto, percorremos algo em cada filme que participa de diferentes experiências, tentativas e caminhos possíveis para conectar o fazer cinematográfico com as lutas filmadas, não se tratando de apontar formas corretas ou equivalentes entre os filmes e os respectivos engajamentos, nem de apontar correspondências diretas de estéticas para políticas (o que as manteria separadas como partes). Trata-se, antes, de experimentar relações estético-políticas como também se dá nas lutas, como se deu em junho de 2013, como na ação direta, na qual não há um caminho predeterminado, mas uma busca.

Busca que não esteve atenta apenas a uma relação dos filmes com uma camada macropolítica, mas também, e ao mesmo tempo, às lutas micropolíticas ou à micropolítica das lutas. Pois junho de 2013, ainda que tenha ficado marcado pelos grandes atos e pelas relações destes com uma dimensão macro da política brasileira, também é um processo que foi afetado e afetou as relações menores, gestuais, afetivas, micropolíticas, onde estão em grande parte virtualidades não tão evidenciadas daquelas lutas e desejos políticos e que, muitas vezes, emergem nas imagens.

Por fim, reforçamos algo talvez repetido de maneiras diversas e ao longo de muitas páginas, de que aqui nos deixamos atravessar por filmes que, nesse contato com a luta insurgente, trazem também, em suas imagens, partes de uma insurgência sensível. Repetimo-nos porque, como as imagens de luta que persistem em aparecer no cinema, esse desejo ressurgem em meio às palavras contaminadas por algo que os filmes podem aprender ao se aproximar de uma ação direta.

---

<sup>65</sup> E nos lembramos aqui o que defende Amaranta Cesar ao citar Nicole Brenez: “Um certo preconceito (bastante útil quando se trata de recusar-se a levar em consideração uma obra) diz que o cinema engajado, tomado nas urgências materiais da história, mantém-se indiferente a questões estéticas. Esta é uma concepção da ambição formal pateticamente decorativa, uma vez que, ao contrário, o cinema de intervenção existe apenas na medida em que levanta questões cinematográficas fundamentais: por que fazer uma imagem, que imagem e como? Com quem e para quem? Contra que outras imagens ela se confronta? Por quê? Ou, posto de outro jeito, que história queremos?” (BRENEZ, 2013 *apud* CESAR, 2017, p. 106).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico crítico de cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

BARROS, Regina de. *Grupo: a afirmação de um simulacro*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BARROSO, Eliane Ivo; MIGLIORIN, Cezar. “Pedagogias do cinema: montagem”. *Significação*, São Paulo, V. 43, n. 46, p. 15-28, 2016.

BENTES, Ivana. *Mídia-multidão: estéticas da comunicação e biopolíticas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2015.

BOGADO, Maria. “Rua”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Explosão Feminista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BRASIL, André. “A Performance: Entre o Vivido e o Imaginado”. In: PICADO, Benjamim; MENDONÇA, Carlos M. Camargos; CARDOSO FILHO, Jorge. *Experiência estética e performance*. Salvador: Edufba, 2014.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cezar. “Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito”. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 20, p. 84-94, dez. 2010.

BRENEZ, Nicole. “Contra-ataques”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

\_\_\_\_\_. “Cada filme é um laboratório”. Entrevistadores: Raul Arthuso e Victor Guimarães, *Cinética*, 2014. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/entrevista-com-nicole-brenez/>. Acesso em: 02 de novembro de 2018.

BRENEZ, Nicole; CHODOROV, Pip. “Cartografia do Found Footage”. *Revista Laika*, São Paulo, V. 3, n. 5, 2014.

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

\_\_\_\_\_. “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento”. *Revista ECO Pós*, V. 20, p. 101-121. Rio de Janeiro, 2017.

CLEYRE, Voltairine de. *Ação Direta*. S.I, BPI, 2013.

COLETIVO 28 DE MAIO. *O que é uma ação estético-política*. Vazante: Fortaleza, V.1, n.1, p.192-200, 2017.

COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos – Crise e insurreição*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

\_\_\_\_\_. *Motim e destituição agora*. São Paulo: n-1 edições, 2017.

COMOLLI, Jean Louis. *Ver e Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *O desvio pelo direto*. In: MAIA, C.; MAIA, P.; VALE, G (Org.). Forumdoc.bh.2010. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, p. 294-316, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, George. “Através dos desejos: fragmentos sobre o que nos subleva”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

GARCIA, Luiz. “Contestação, 1969: os fios de história de filme exilado”. *Revista ECO Pós*, Rio de Janeiro, V. 19, p. 84-96., 2016.

GENITO, Octávio; SOLANAS, Fernando. “Hacia un Tercer Cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”. In: *Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. Volumen I. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GRAEBER, David. *Direct Action: An Ethnography*. Oakland: AK Press, 2009.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, César. “O que é uma comunidade de cinema?”. *Revista ECO Pós*, Rio de Janeiro, V. 18, n.1, p. 45-56, 2015.

HOOKS, Bell. *Olhares negros: raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.

FELDMAN, Ilana. *Jogos de cena: ensaios sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Tese (Doutorado em Estudo dos Meios e da Produção Mediática) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

JOURDAN, Camila. *2013: memórias e resistências*. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.



LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, Subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

LEANDRO, Anita. “O tremor das imagens: Notas sobre cinema militante”. *Devires*, Belo Horizonte, V. 7, n. 2, p. 98-117, 2010.

\_\_\_\_\_. “Sem imagens: memória, histórica e estética da urgência no cinema sem autor”. *Estudos da Lingua(gem)*, Vitória da Conquista, V. 12, n. 1, p. 121-134, 2014.

MARCOS, Subcomandante Insurgente. *Nem o centro e nem a periferia: sobre cores, calendários e geografias*. Porto Alegre: Deriva, 2008.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MESTMAN, Mariano. “La Exhibición Del Cine Militante: Teoría y Práctica en el Grupo Cine Liberación”. In: *La Comunicación Mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO, 2009. p. 123-137.

MIGLIORIN, Cezar. *Cinema e escola, sob o risco da democracia*. Revista Contemporânea de Educação, Rio de Janeiro, V. 5, n. 9, p.107-113, 2010.

MIGUEL, Luis Felipe. *A democracia domesticada: bases antidemocráticas do pensamento democrático contemporâneo*. Revista de Ciências Sociais, V. 45, n. 3, Rio de Janeiro, 2002.

MOVIMENTO PASSE LIVRE – SÃO PAULO. “Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo”. In: *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

OITICICA, José. *Ação Direta*. Rio de Janeiro: Editora Germinal, 1970.

OLIVEIRA, Vinícius Andrade de. “Junho no plural”. In: VALE, G. C.; ITALIANO, C.; TORRES, J. (Org.). *Forumdoc.bh.2016*. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, p. 261-263, 2016.

\_\_\_\_\_. “Ocupar com o cinema – escrita da história das lutas urbanas em Ressurgentes – um filme de ação direta”. *Galáxia*, São Paulo, n. 35, p. 56-67, 2017.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. “A extrema-direita venceu. Feministas, antirracistas e LGBTs também”. *Movimento: crítica, teoria e ação*, Porto Alegre, V. 1, n. 12, p. 33-37, 2019.

PELBART, Peter Pál. *Carta aberta aos secundaristas*. São Paulo: n-1 edições, Série Pandemia, 2016.

\_\_\_\_\_. “Anota aí: eu sou ninguém”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 de julho de 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Tradução de José Miranda Justo.

Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RESENDE, Douglas. *O espaço comum na prática do filme documentário: memórias de uma comunidade de cinema*. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ROBALINHO, Roberto. *Cartografia das imagens ardentes: imagens, política e produção de subjetividade nos protestos de junho de 2013*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

ROLNIK, Raquel. “As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações”. In: *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013.

ROLNIK, Suely. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo, n-1 edições, 2018.

SAFATLE, Vladimir. “Rechaçar o medo como afeto político central em nosso país”. *Movimento: crítica, teoria e ação*, Porto Alegre, V. 1, n. 1, p. 15-21, 2016.

SANTOS, Milton. “O dinheiro e o território”. *Geographia*, Niterói, V. 1, n. 1, p. 7-13, 1999.

VEIGA, Roberta; KIMO, Paula. “Como insurgir no acontecimento pelas imagens: Notas sobre uma modalidade de regime estético”. *Revista ECO Pós*, Rio de Janeiro, V. 20, p. 32-52, 2017

VIEIRA, Camila. “Das imagens que existem”. *Moventes*, 2017. Disponível em: <<https://revistamoventes.com/2017/08/28/das-imagens-que-existem/>> Acesso em: 10 de junho de 2019.

## FILMOGRAFIA

*20 Centavos* (Tiago Tambelli, 2014)

*A Ditadura da Especulação* (Zé Furtado, 2012)

*A partir de agora* (Carlos Pronzato, 2014)

*Blá blá blá* (Andrea Tonacci, 1968)

*Com Vandalismo* (Coletivo Nigéria, 2013)

*Contestação* (João Silvério Trevisan, 1969)

*Entre* (Vladimir Seixas, 2009)

*Escolas em Luta* (Eduardo Consonni, Rodrigo T. Marques e Tiago Tambelli, 2017)

*Junho, o mês que abalou o Brasil* (João Wainer, 2014)

*La Hora de Los Hornos* (Fernando Solanas, 1968)

*Lute como uma menina!* (Beatriz Alonso e Flávio Colombini, 2016)

*Operações de Garantia da Lei e da Ordem* (Julia Murat e Miguel Antunes Ramos, 2017)

*Ocupação* (Diego Jesus, 2015)

*O que não se fala no carro de som* (Flávio Moraes, 2018)

*Parabéns! Você conseguiu o seu filme, Charles Bronson!* (O Santuário não se move) (Centro de Mídia Independente, 2011)

*Nakua Pewerewerekae Jawabelia / Hasta el Fin del Mundo / Até o fim do mundo* (Margarita Rodriguez Weweli-Lukana e Juma Gitirana Tapuya Marruá, 2018)

*Na Missão, com Kadu* (Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia Britto, 2016)

*Ressurgentes: um filme de ação direta* (Dácia Ibiapina, 2014)

*Revolta do Buzu* (Carlos Pronzato, 2003)

*Rio em Chamas* (Daniel Caetano, Eduardo Souza Lima, Vinícius Reis, Cavi Borges, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Clara Linhart e André Sampaio, 2014)

*Sans Images* (Anônimo, 2006)

*Trópico Terrorista* (Lohan Dias, 2016)

*Vozerio* (Vladimir Seixas, 2015)

NITERÓI, OUTUBRO DE 2019