

# DE V I R ES

C I N E M A e H U M A N I D A D E S



# De V I R es

C i n e m a e H u m a n i d a d e s

**ORGANIZAÇÃO DOSSIÊ POLÍTICAS DO CINEMA E DA FOTOGRAFIA -  
COMO SE ENGAJAM HOJE AS IMAGENS?**

Anna Karina Bartolomeu  
Cláudia Mesquita  
Maria Ines Dieuzeide

**CONSELHO EDITORIAL**

Alessandra Brandão (UNISUL)  
Amaranta César (UFRB)  
Ana Luíza Carvalho (UFRGS)  
Andréa França (PUC-Rio)  
Ângela Prysthon (UFPE)  
Anita Leandro (UFRJ)  
Beatriz Furtado (UFC)  
Cezar Migliorin (UFF)  
Consuelo Lins (UFRJ)  
Cornélia Eckert (UFRGS)  
Cristina Melo Teixeira (UFPE)  
Denilson Lopes (UFRJ)  
Eduardo de Jesus (PUC-MG)  
Eduardo Morettin (USP)  
Eduardo Vargas (UFMG)  
Erick Felinto (UERJ)  
Erly Vieira Júnior (UFES)  
Fernando Resende (UFF)  
Henri Gervaiseau (USP)  
Ismail Xavier (USP)  
Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)  
Jean-Louis Comolli (Paris VIII)  
João Luiz Vieira (UFF)  
José Benjamin Picado (UFBA)  
Leandro Saraiva (UFSCAR)  
Márcio Serelle (PUC/MG)  
Marcius Freire (Unicamp)  
Mariana Baltar (UFF)  
Maurício Lissovsky (UFRJ)  
Maurício Vasconcelos (USP)  
Osmar Gonçalves (UFC)  
Patrícia Franca (UFMG)  
Paulo Maia (UFMG)  
Phillipe Dubois (Paris III)  
Phillipe Lourdou (Paris X)

Ramayana Lira (UNISUL)  
Réda Bensmaïa (Brown University)  
Regina Helena da Silva (UFMG)  
Renato Athias (UFPE)  
Ronaldo Noronha (UFMG)  
Sabrina Sedlmayer (UFMG)  
Silvina Rodrigues Lopes (Universidade Nova de Lisboa)  
Stella Senra  
Susana Dobal (UnB)  
Suzana Reck Miranda (UFSCar)  
Sylvia Novaes (USP)

**EDITORES**

Anna Karina Bartolomeu  
André Brasil  
Clarisse Alvarenga  
Cláudia Mesquita  
César Guimarães  
Eduardo de Jesus  
Mateus Araújo  
Roberta Veiga  
Ruben Caixeta de Queiroz

**CAPA E PROJETO GRÁFICO**

Bruno Martins  
Carlos M. Camargos Mendonça

**EDITORIAÇÃO ELETRÔNICA**

Luís Felipe Flores  
Thiago Rodrigues Lima

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO**

Maria Ines Dieuzeide

**REVISÃO GRÁFICA**

Eduardo de Jesus  
Gustavo Jardim  
Hannah Serrat  
Júlia Fagioli  
Luís Fernando Moura

**APOIO**

Grupo de Pesquisa *Poéticas da Experiência*  
FAFICH – UFMG

Publicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH)  
Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Programa de Pós-Graduação em Comunicação / Programa de Pós-Graduação em Antropologia  
Avenida Antônio Carlos, 6627 – Pampulha 31270-901 – Belo Horizonte – MG Fone: (31) 3409-5050

D 495 DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas  
Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
(Fafich) – v.13 n.1 (2016) –

Semestral  
ISSN: 1679-8503 (impressa) / 2179-6483 (eletrônica)

1. Antropologia. 2. Cinema. 3. Comunicação. 4. Filosofia. 5.  
Fotografia. 6. História. 7. Letras. I. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

## Sumário

- 07 Apresentação  
*Anna Karina Bartolomeu, Cláudia Mesquita e Maria Ines Dieuzeide*
- POLÍTICAS DO CINEMA E DA FOTOGRAFIA - Como se engajam hoje as imagens?**
- 16 Hoje, o que ver o que mostrar frente ao terror? – reflexões acerca da criação e da difusão das imagens relacionadas ao terror, ao gozo e à morte  
*Marie-José Mondzain*
- 34 O Sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira  
*Maurício Lissovsky*
- 66 Morte Imagem Viva: circulação das imagens e usos políticos das memórias entre as redes digitais e a cidade em disputa  
*Jane Cleide de Sousa Maciel*
- 88 Pequena história do processo de impedimento de Dilma Rousseff: a deposição da presidenta contada a partir de fotografias  
*Ana Carolina Lima Santos*
- 104 Autorretrato de um outro? Versos e reversos de um olhar para o inimigo  
*Cristina Teixeira Vieira de Melo, Pedro Severien*
- 129 Imagens em disputa: quando o Estado e o povo portam a mesma arma  
*Paula de Souza Kimo*
- 148 Parlatórios para dissensos territoriais  
*Renata Marquez*
- 164 Espectadores  
*Priscila Mesquita Musa*
- 186 Lista de pareceristas







## Apresentação

Ao propor a elaboração de um dossiê dedicado às “Políticas do Cinema e da Fotografia”, a revista *Devires* buscou reunir contribuições que abordassem experiências e levantassem indagações teóricas e analíticas em torno das potências políticas das imagens no mundo atual. De um lado, interessava-nos a identificação e análise das diversas maneiras como as imagens expressam os dissensos que se manifestam nas cidades – desde as divisões entre centros e periferias, com a correlata distribuição desigual da “condição precária” (BUTLER, 2015),<sup>1</sup> até as intervenções no cotidiano do espaço urbano e a insurgência (intempestiva) das manifestações coletivas. De outro lado, parecia-nos urgente reunir contribuições que identificassem e analisassem as diferentes maneiras como uma experiência histórica fraturada por desigualdades e segregações, e marcada por apagamentos e esquecimentos forçados, se inscreve nas imagens e é elaborada na montagem de diferentes obras fílmicas.

Foi com satisfação que recebemos uma grande quantidade de artigos, o que nos mostra que, diante das imensas dificuldades do nosso tempo, o cinema e a fotografia seguem buscando formas para operar criticamente, expondo disputas, elaborando diálogos, memórias, histórias, reconfigurações do espaço ou do tempo. A diversidade dos textos, que exploram obras distintas a partir de múltiplas abordagens analíticas, resultou num amplo dossiê multiplicado em três números, que foram organizados em torno de eixos específicos: o primeiro articula as reflexões em torno das imagens do presente em disputa; o segundo lida com os vestígios e as escritas da história; e o terceiro articula análises mais diversificadas, que têm em comum a busca por formas e procedimentos cinematográficos propositores de arranjos complexos de tempo e espaço.

O primeiro número do dossiê, “Como se engajam hoje as imagens?”, está composto por uma série de artigos críticos que buscam – em sua abordagem das imagens – dar forma a inquietações sociais e políticas muito vivas, prementes. Há vários cruzamentos e diálogos possíveis entre os textos. É o caso da abordagem de imagens que inscrevem lutas e disputas (elas também sendo objeto de disputa) pelos espaços públicos no Brasil, a partir de 2013. Problemas históricos irresolvidos,

1. Ver BUTLER, Judith. *Quadros de guerra – quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2015.

que se atualizam sem cessar no Brasil, como o racismo, ganham abordagem renovada neste número do dossiê, em mais de um artigo. Marca também o primeiro número a preocupação com a problemática da circulação e consumo de imagens de violência e morte.

Ela norteia o texto de abertura do dossiê, “Hoje, o que ver e o que mostrar frente ao terror? – reflexões acerca da criação e da difusão das imagens relacionadas ao terror, ao gozo e à morte”, de Marie-José Mondzain. Nesse ensaio contundente, a filósofa retoma preocupações que têm movido a sua reflexão,<sup>2</sup> perguntando-se sobre que o pode o cinema frente a uma situação planetária na qual “o medo e todas as figuras do terror” se tornaram “as modalidades mais fortes dos laços sociais”. Em um mundo no qual a obsessão por segurança, promovida sem cessar pela mídia, substitui todo e qualquer programa político, em que a figura da paz social se tornou pretexto “para toda política interior baseada na exclusão”, torna-se urgente criar condições para a construção e transmissão de narrativas críticas, que nos ofereçam meios de “resistir ao medo e de não sucumbir à violência desproporcional, à vingança e à guerra sem fim”.

Com essas problematizações fundamentais, Mondzain retorna ao 11 de setembro, identificando nele o episódio inaugural de uma nova fase da comunicação da guerra, “uma virada na gestão econômica e técnica do espetáculo do terror, que passa a operar sob o signo da performance”. Hoje destinados à comunidade mundial de telespectadores e aos usuários cotidianos da plataforma *youtube*, os gestos assassinos, difundidos e distribuídos ilimitadamente, ameaçam a dimensão potencialmente emancipatória e catártica da performance, que Mondzain vai buscar em Aristóteles. São “contra-performances”, nos diz a autora: não dão forma ao informe, às pulsões mortais que nos habitam; não constroem “um olhar comum sobre o pior” que dele tire algum benefício, estimulando a capacidade de ação política dos espectadores; distribuídas em tempo real, essas imagens tampouco oferecem a dilatação temporal necessária a um processo simbólico. Ao cinema, resta então o desafio de elaborar um ritmo que não decape o pensamento, de modo a expandir a potência transformadora e a energia criadora de quem assiste. Pois “criar é abandonar a fila dos assassinos”.

2. Ver MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2015; e *Les images zonards ou la liberté clandestine*. In: CAVALCANTI, Ana Maria et al (org). ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA – Direções e Sentidos da História da Arte. Universidade de Brasília, 2012.

Na primeira parte do dossiê, reunimos ainda três ensaios que constroem, a partir de fotografias (e de seus fluxos midiáticos), reflexões extremamente atuais sobre a agência das imagens (nos processos políticos em curso), o seu “retorno” (trazendo à tona violências passadas soterradas), ou os modos como figuram aspectos decisivos da experiência social no Brasil – podendo ainda reivindicar outros olhares.

No segundo ensaio do número, “O sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira”, Maurício Lissovsky parte da capa da edição comemorativa dos 80 anos de *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, lançada em 2013. Ela exhibe uma “magnífica casa senhorial”, iluminada como em uma novela de TV. “O que aconteceu com a senzala que esteve na capa do livro nas dezenas de edições anteriores?”, indaga o autor. É esse “desaparecimento perturbador” que o instiga a trilhar uma rica investigação das figurações da raça na fotografia, identificando tropos que lhe permitem observar deslocamentos, substituições, rearranjos, reveladores do imaginário brasileiro contemporâneo sobre a escravidão. Se a “imaginação da casa grande terminou por ocupar a senzala”, como sugere Lissovsky, esmaecendo e tornando “cada vez mais remotas as imagens da escravidão no Brasil”, nada desaparece completamente da memória. “Banido do imaginário casa-grande dominante”, o fantasma do negro da senzala retorna na fotografia de diversas maneiras, como demonstra o autor, através do comentário contundente a algumas imagens que circularam na mídia brasileira (como a do garoto negro espancado e preso pelo pescoço a um poste). Pois “quanto mais a casa-grande que habita em nós der livre curso à onipotência imaginária de seus desejos”, argumenta, “mais *real* e *violento* será o retorno das imagens de sofrimento que concordamos em soterrar”.

“Morte imagem viva”, de Jane Cleide de Sousa Maciel, tece uma reflexão sobre a “vida” de imagens que remetem a mortos, precisamente a vítimas da violência do Estado no Brasil. Desse modo, articula problemáticas presentes nos artigos de Mondzain e Lissovsky, que lhe antecedem no volume. Partindo de fotografias que mostram Amarildo Dias de Souza e Cláudia Silva Ferreira, a autora examina os modos como, em seus fluxos pelas redes digitais, as imagens mobilizam mediações políticas e podem manifestar o “dano” (RANCIÈRE, 1996) diante da desigualdade,

do racismo e da afronta à liberdade no Brasil. “Em vez de uma atitude sensacionalista de produção e circulação de imagens de mortos que geram efeitos ambíguos entre fascínio e indiferença na recepção”, argumenta a autora, “consideramos que a constituição processual das conexões de imagens permite compreender como a morte assume o status de uma imagem viva, que assombra os mecanismos opressivos que perduram pela impunidade”. Em seus fluxos, as imagens de Amarildo e Claudia mobilizam, por exemplo, o resgate de memórias soterradas e renegadas, ao serem associadas à escravidão (no caso de Claudia), ou aos mortos e desaparecidos pela ditadura (no caso de Amarildo).

“Pequena história do processo de impedimento”, de Ana Carolina Lima Santos, detém-se em duas fotografias que retratam Dilma Rousseff, realizadas e veiculadas durante o processo que culminou no impeachment. A partir delas, a autora busca evidenciar como a história recente foi também conformada pelas imagens, que tomaram parte ativa, em sua hipótese, no desfecho do processo de impedimento da presidenta. Recorrendo aos escritos de Benjamin e de Lissovsky, Ana Carolina trabalha imagens que produzem, em sua leitura, um “adensamento temporal em que passado e futuro se tocam no agora”: “no primeiro caso, o presente se acelera ao futuro e, no segundo, o presente regressa ao passado”. Assim, a primeira imagem analisada no artigo sela o destino de Dilma, condenando-a “à fogueira” antes mesmo da votação do impeachment no Congresso. Já a segunda imagem atualiza a guerrilheira na forma da presidenta (que luta agora contra novos algozes), ao mesmo tempo em que “a presidenta pôde ser atualizada por meio da guerrilheira, como representante da resistência democrática”.

Na segunda parte do número, reunimos quatro ensaios que trabalham, a partir de entradas diversas, a presença e os usos das imagens em manifestações populares, lutas e disputas pelo espaço público em grandes cidades brasileiras, sobretudo a partir de 2013. Nesses processos, as imagens não apenas instauram um campo de disputa, como escreve Paula Kimo em seu artigo, “como é ela mesma alvo da disputa”. Nalguns artigos dessa série, inclui-se o exame de trabalhos artísticos que retomam imagens produzidas em situações de conflito e urgência, de modo a fabricar, na expressão de Renata Marquez, “novos imaginários compartilháveis”.

“Autorretrato de um outro? Versos e reversos de um olhar para o inimigo”, de Cristina Teixeira Vieira de Melo e Pedro Severien, ensaia em torno do curta *Autorretrato* (2012), de autoria anônima, buscando identificar como o vídeo propõe intervir na disputa política, em curso, de um projeto de cidade para o Recife. Fortemente engajada na resistência e crítica às políticas e projetos neoliberais que modificam drasticamente a experiência na cidade, cresce em Recife a produção audiovisual gestada em associação com movimentos sociais já consolidados ou recentes (caso do movimento Ocupe Estelita, surgido da resistência ao projeto Novo Recife). Ao filmar, sem o seu consentimento, Eduardo Moura – dono de uma das empreiteiras proponentes do Novo Recife, projeto que visava a construção de 13 torres de luxo em uma área histórica no centro da cidade –, *Autorretrato* restitui ao espaço público, na hipótese dos autores, uma imagem que costuma ser preservada nas narrativas hegemônicas da mídia, instaurando-se uma cena dissensual.

No conjunto de imagens que percorre, produzidas em manifestações populares no Brasil, o artigo “Imagens em disputa: quando o Estado e o povo portam a mesma arma”, de Paula Kimo, também se volta sobre o gesto de filmar o inimigo – e de ser filmado por ele. Trata-se, nesse caso, de imagens que filmam a polícia e de imagens filmadas por policiais. Como esclarece a autora, “uma câmera assume o papel ativista de vigiar e denunciar a ação policial e a outra mapeia e criminaliza as ações dos manifestantes”. Para cotejar essas funções divergentes atribuídas às imagens, o artigo se debruça sobre dois conjuntos: uma série de planos sequência filmados na cidade de Belo Horizonte e exibidos na *Mostra Os Brutos* (2013 e 2015), organizada por Daniel Carneiro, na qual manifestantes filmam a Polícia Militar; e as imagens que compõem a vídeo instalação *Não é sobre sapatos* (2014), de Gabriel Mascaro, ao que tudo indica produzidas pela própria corporação ao filmar os manifestantes. Com o cotejo proposto, a autora descortina aspectos fundamentais das atuais disputas por imagens no Brasil.

“Parlatórios para dissensos territoriais”, de Renata Marquez, examina quatro trabalhos artísticos reunidos na exposição “Escavar o futuro” (Belo Horizonte, 2013). Inaugurada seis meses após as manifestações de junho de 2013, o processo curatorial da exposição foi, nas palavras da autora e curadora,

“fortemente influenciado pela recente experiência das ruas – uma experiência sobretudo *estética*, (...) no sentido do desejo de instaurar um *certo regime de sensibilidades*”. Dentre os quatro “processos de imagem” (“ou filmes resolutamente incompletos”) a que o artigo se dedica, inclui-se também *Os Brutos* – coleção de imagens feitas durante as manifestações de 2013, analisada no artigo anterior do dossiê. Interessado na emergência de práticas artísticas “atentas às problemáticas do mundo” e à produção de processos de imagem “com especial interesse expositivo-epistemológico”, o artigo analisa os dissensos territoriais condensados em trabalhos que organizam *práticas espaciais* – eixo transdisciplinar comum à arte, à arquitetura e à vida cotidiana – segundo processos políticos coletivos (e não segundo o ditame de “produtos” artísticos finais).

Por fim, encerra o primeiro número do dossiê o artigo “Espectadores”, de Priscila Musa, que também se volta para um conjunto de imagens realizadas nas ruas de Belo Horizonte, em meio a movimentos de ocupação e disputa do espaço público. Fotografias que, a seu modo, participam de um processo de lutas, mas que também ensejam reflexões sobre as fronteiras que são traçadas entre moradores (de regiões diretamente afetadas por projetos agressivos e ilegítimos de reforma urbana propostos pelo poder público) e manifestantes de classe média, que atuam em favor dos primeiros. A partir das imagens de moradores que observam, de suas janelas e sacadas, sem descer para as ruas ocupadas por manifestantes, a autora pergunta-se: “quem seriam ou, antes, o que seriam os *espectadores*?” (“espectadores menos como quem vê desde um lugar passivo e mais como quem se relaciona com o mundo do outro, em movimento”). Assim, se os movimentos de ocupação do espaço público constituem um espaço-tempo comum, para “partilha de uma cidade que se constitui com o outro”, esse espaço será sempre fissurado, revelam-nos as imagens comentadas – e em sua maioria realizadas – por Priscila.

*Anna Karina Bartolomeu  
Cláudia Mesquita  
e Maria Ines Dieuzeide*



# **POLÍTICAS E DA FOT**

# DO CINEMA OGRAFIA

*COMO SE ENGAJAM HOJE AS IMAGENS?*



# **Hoje, o que ver e o que mostrar frente ao terror? – reflexões acerca da criação e da difusão das imagens relacionadas ao terror, ao gozo e à morte\***

MARIE-JOSÉ MONDZAIN

Filósofa, diretora de pesquisa do Departamento de Comunicação e Política do  
Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS - França)

**Resumo:** O artigo propõe algumas reflexões em torno da criação e da difusão das imagens em sua relação com o terror, o gozo e a morte. Quais imagens mostrar e analisar? Como podemos comentá-las? Em um mundo no qual a obsessão por segurança substitui todo e qualquer programa político, torna-se urgente criar condições para a construção e transmissão de narrativas críticas, que nos ofereçam meios de resistir ao medo e de não sucumbir à violência desproporcional, à vingança e à guerra sem fim.

**Palavras-chave:** Imagem. Terror. Morte.

**Abstract:** The purpose of the article is to reflect on the creation and the diffusion of images in their relation to terror, joy and death. Which images to show and to analyze? How can we comment on them? In a world where security obsession replaces any and all political program, it becomes urgent to create conditions for construction and transmission of critical narratives that offers the means to resist fear and not to succumb to disproportionate violence, to revenge, and to endless war.

**Keywords:** Image. Terror. Death.

The more clearly we see terror, the less impact we feel from art. Stories have no point if they don't absorb our terror  
Don de Lillo, *Mao II*

\* Este trabalho foi apresentado na conferência de abertura do V Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa "Poéticas da Experiência" (vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG), entre os dias 16 e 17 de novembro de 2016.

O medo e todas as figuras do terror, como o espanto, a violência, o horror, as catástrofes, as variedades psicológicas e sociais da fobia tornaram-se, em um século, as modalidades mais fortes dos laços sociais. A necessidade de segurança, a busca por formas de controle, sejam elas morais, policiais ou bélicas são seus corolários inevitáveis que, hoje, de forma recorrente, estabelecem-se como substitutos de um programa político. Tal substituição é promovida pela mídia, que investe de autoridade os dirigentes a fim de que todos que vivem sob seu poder possam buscar a cura para seus temores e expressar sua necessidade de proteção. A segurança diz duas coisas: de um lado, a inextinguível confiança de quem vive sem medo; de outro, ela fala dos dispositivos de controle que se sobrepõem insidiosamente a essa dita confiança. É, pois, a dimensão da segurança que, hoje, quer tornar-se a condição para a paz e para a sobrevivência de toda a comunidade.

A figura da paz social tornou-se o pretexto incontestável para toda política interior de segurança baseada na exclusão (proteção contra os elementos ameaçadores: o migrante, o pobre, o inculto, o sem teto, o desempregado, o terrorista) e na repressão policial de todos os delitos previstos e descobertos o mais precocemente possível, de forma preventiva, como em *Minority Report*, no qual Philip K. Dick, em 1956, imagina um mundo assegurado, onde os criminosos são capturados antes de terem cometido qualquer delito. Steven Spielberg faz da história um filme político sobre a obsessão pela segurança e sobre o terror policial que reinam quando os criminosos ocupam o poder.

É nesse mundo, nesse imaginário coletivo insidiosamente instituído por todo o planeta que se coloca a questão da informação, da transmissão e das condições da construção de uma narrativa crítica que nos forneça meios de resistir ao medo e de não sucumbir à violência desproporcional, à vingança e à guerra sem fim. Qual é a função das imagens que informam e formam as fontes críticas, fornecendo a energia política necessária para que possamos agir sobre o peso esmagador e deprimente destes dispositivos?

A maior parte das análises dedicadas à história das violências e dos medos no século XX geralmente consideram que foi a guerra de 1939 e as atrocidades do nazismo que marcaram o ponto de ruptura decisivo para a Europa e quiçá para o mundo todo. Como compreender a barbárie? Como preservar a memória? Como transmitir uma narrativa que possibilite um futuro à humanidade naquilo que ela produz de mais precioso: o sentido de sua própria designação? O século parece dividido em duas metades. A escrita da História e a história do cinema se encontram indissociáveis e a questão emerge incansavelmente: o que é possível para além do gesto de criar, de mostrar? O que é necessário calar, esconder? Nós assistimos a uma renovação ética e política das questões sobre o figurável, o infigurável e a proibição.

A situação atual do Oriente Médio reconfigura novamente a situação, pois os meios de propagar o crime e o terror não pertencem mais unicamente aos antagonismos do mundo ocidental, mas tomam uma amplitude mundial. O terror é planetário, mesmo se o modelo seguido por todos aqueles que o difundem ainda seja o dos alunos dóceis e excepcionais do nazismo somado às novas tecnologias de informação e de comunicação, com suas redes, para as quais a América serviu de laboratório e de campo de treinamento privilegiado de todos os assassinos, de Leste a Oeste.

Ao considerarmos as indústrias contemporâneas do medo, do terror e aquelas da segurança, constatamos que somos reféns de uma ditadura sem ditador, pois o alcance do terror e a resposta da segurança resultam no aniquilamento de toda a vida do pensamento e na incapacidade de colocar em ação um imaginário imanente da vida política. O império do espetáculo – e particularmente o espetáculo do pior, que eu chamo de *iconocracia* – é inseparável do império do medo, que eu batizei como *phobocracia*. A massa, a máquina e a reificação do sujeito são os três modos do terror moderno. O anonimato do poder anda de mãos dadas com a indústria pletórica de informações, de divertimento e das mensagens visuais. O poder não diz mais seu nome; ele não tem mais rosto, senão aquele, especular, da identificação sedutora dos corpos ideais, assegurados, policiados, uniformizados. Essa tipologia moderna, herdeira direta das devastações do século anterior, anima inteiramente os novos programas que hoje compõem o sistema nervoso da televisão, cuja única preocupação comercial é a de fazer do espectador um

sujeito eminentemente dessubjetivado, um cliente que consome e que é consumido; ou, talvez, eu devesse dizer mais consumido que consumidor.

Assim, como interrogar o cinema, hoje, sobre essas instâncias do terror que não cessam de obcecar, por meio das telas e das redes, toda a sociedade?

Jean-Louis Comolli já nos recordara da aliança histórica entre o cinema nascente e o medo, mas também as crenças e pulsões contraditórias que nos conduzem tanto a temer o pior, quanto a retirar dele o gozo. Assim, os vídeos testamentários dos kamikazes palestinos se tornaram espetaculares performances destinadas a serem vistas com a mesma dose de veneração e de medo. Os vídeos e filmes feitos pelo Estado Islâmico operam hoje do mesmo modo, com o duplo desejo de inspirar o terror erotizado em uns e a fascinação heroica em outros, sem omitir o fato de que esses dois regimes de afetos podem perfeitamente tomar conta de um mesmo sujeito. O que pode o cinema nessa situação que, ainda que não seja exatamente uma novidade, ganha, hoje, uma dimensão planetária? Creio que o episódio de 11 de setembro marca uma verdadeira virada na gestão econômica e técnica do espetáculo do terror, que passa a operar sob o signo da performance.

## Guerra, terror e performance

É por isso que eu desejo, em um primeiro momento, evocar a situação que é a nossa hoje, desde 11 de setembro de 2001, face à questão da performance e da violência da guerra. Por ocasião de uma coletiva de imprensa em Hamburgo, na Alemanha, em 16 de setembro do mesmo ano, durante o *Licht*,<sup>1</sup> um ciclo de óperas, o compositor Karlheinz Stockhausen qualificou os atentados como “a maior obra de arte de todos os tempos”. Disse ele:

O que nós assistimos, e vocês devem, doravante, mudar completamente o modo de ver, é a maior obra de arte já realizada: espíritos conseguiram, em um único ato, aquilo que nós, músicos, não podemos conceber; que pessoas se dediquem fanaticamente, durante dez anos, como loucos, a ver um concerto e, então, morram.... Imaginem o que de fato aconteceu. As pessoas estão absolutamente concentradas na

1. *Licht* (“Luz” em alemão) é o nome dado ao ciclo de sete óperas compostas por Stockhausen entre os anos de 1977 e 2003.

2. A transcrição da íntegra do discurso de Stockhausen foi publicada na revista alemã *MusikText* (novembro 2001, p. 69-77) e está disponível *online* em <http://www.stochhausen.org/hamburg.pdf>. Consultado em 22/09/2017. O trecho aqui apresentado foi traduzido do francês, a partir do texto disponibilizado pela autora (N.T.).

3. Conjunto de 31 solistas que se dedicam a interpretar criações musicais contemporâneas, com sede em Paris, França.

4. A resposta a Stockhausen encontra-se disponível na íntegra no site do jornal *Libération*: [http://www.liberation.fr/tribune/2001/10/16/11-septembre-la-fausse-note-de-stockhausen\\_380588](http://www.liberation.fr/tribune/2001/10/16/11-septembre-la-fausse-note-de-stockhausen_380588). Consultado em 30/09/2017.

execução de uma performance única e, então, 5000 pessoas são conduzidas à Ressurreição. Em um instante, eu sou incapaz de fazer algo parecido. Comparados a isso, nós, compositores, não somos nada...<sup>2</sup>

Essa declaração, lembremos, causa indignação e desaprovação. Como reação, um coletivo de músicos publica um manifesto no jornal francês *Libération*, em 16 de outubro do mesmo ano:

Ao oficial alemão que perguntava a Pablo Picasso se era ele mesmo quem havia feito *Guernica*, o pintor respondeu: “Não, foi o Senhor”! Os músicos, como todos os artistas, são também parte disso... Alguns, dos mais ilustres aos mais humildes, se distinguiram ao se engajarem contra a tortura na Argélia; contra a limpeza étnica na Bósnia; pela regularização dos ilegais... Nós gostaríamos de lembrar a Stockhausen que um intérprete é um agente de transmissão indispensável entre a partitura escrita pelo compositor e o público. O intérprete participa da notoriedade do compositor, da divulgação de sua obra e de seus ensinamentos. Mas o intérprete é também um cidadão e não um vassalo, que trabalha incansavelmente seu instrumento, na maioria das vezes em situação instável e com cachês bastante limitados. Stockhausen não é Heidegger nem Céline.... ele vive em preces e fará certamente uma obra dedicada às vítimas de Nova York... Mas nós, músicos, não somos a favor das proibições, dos autos de fé, e continuaremos a interpretar suas obras, apesar do choque de suas palavras; nós tocaremos sua música em janeiro em Paris, mas seu “deslize” permanecerá para sempre em nossa memória. Assinado: Alain Damiens, Alain Billard, Antoine Curé e Pierre Strauch, solistas do *Ensemble Intercontemporain*<sup>3</sup> criado por Pierre Boulez em 1976.<sup>4</sup>

A questão mostra uma brutal inversão no tratamento performativo da realidade e na relação desse tratamento com a ficção. Não se trata mais de dar forma, pelo pensamento e pelo gesto criativo, a um real intratável, mas da difusão massiva do informe que se reveste dos atributos da ficção. É certo que, no estado emocional no qual se encontrava a opinião pública na sequência do 11 de setembro, as palavras de Stockhausen só poderiam ser mal interpretadas em sua provocação paradoxal. O que o compositor compreendeu é que os realizadores do roteiro dos atentados haviam conseguido seu lugar na cena espetacular de uma história por eles dirigida, apesar do fantasma ficcional que assombrava todos os espectadores do planeta. Não se trata

de homenagear os criminosos, mas de fazer compreender que os novos diretores, os novos compositores daquilo que Jean-Luc Godard chama: “Nossa Música”, os novos maestros da orquestra da emoção planetária sinalizaram, nesse episódio, uma nova ordem das coisas para os olhos e os ouvidos do mundo todo. Esse novo lugar por eles ocupado se torna um alarme dirigido a todos os criadores: é preciso buscar novas formas de *mise en son* e de *mise en image* para manter a dimensão performativa e emancipadora do visível. Stockhausen admitia seu sentimento de fraqueza diante do poder da mídia. Som e imagem compunham um espetáculo total. Uma ópera diabólica e fascinante.

O que acontece, então, com o espectador? Trata-se de um regime no qual se atribui ao espectador um lugar que poderíamos classificar como “passional”, no sentido grego do termo. A performance designa dois registros inseparáveis: aquilo que acontece do lado do *performer* está inextricavelmente ligado àquilo que acontece do lado do espectador. Desse modo, proponho que busquemos alhures o fio condutor que nos faz questionar a performance em relação aos conflitos e aos assassinatos. É preciso, para tanto, que deixemos o campo anglo-saxão da performance e que nos voltemos à etimologia da palavra para os latinos e para os gregos a fim de desemaranhar os laços que unem o tratamento da violência e da morte e o lugar ocupado pelo espectador. *Performare* em latim significa dar a alguma coisa uma determinada forma. O conceito indica que a forma é resultado de um processo e que, se tal processo obtém sucesso, é porque nos distanciamos do informe. O prefixo “per” mostra que essa dita forma encontra sua conclusão e seu resultado pelas vias de uma travessia. Trata-se, então, de indicar, por meio dessa palavra, a passagem de uma forma inacabada – ou, ainda, de algo informe – a uma forma concluída; eis a operação específica da performance. É necessário, assim, voltarmos-nos à natureza desse informe, ou seja, a alguma coisa que sustenta ao mesmo tempo o caos e a indeterminação, e que seria a fonte ou a origem do gesto que forma e que performa. Esse movimento parece próximo daquilo que nas narrativas ou nas obras designa o processo que vai da matéria sem forma e do caos à eclosão de uma forma vivente e significativa. Eu penso, evidentemente, naquilo que as fábulas cristãs contam sobre a ressurreição; a passagem da morte à vida daquele que nada foi senão imagem. A paixão é um processo e o ressuscitado é sem dúvidas um verdadeiro *performer*: sua ação está inscrita no tempo, ela é um

espetáculo que não se repete e que guarda a ambição de transformar a vida de todos os que acolhem tal endereçamento. Eu não posso partir dessas premissas sem pensar naquilo que a língua grega fazia ouvir antes ainda do cristianismo, em relação ao gesto artístico, à ficção e à *mise en scène* de um espetáculo performativo que toca os laços sociais. Penso no uso que Aristóteles faz do verbo *perainein* na *Poética*, quando tenta definir as operações da *katharsis*. *Perainein* é construído como *performance* a partir de uma dupla referência: a de uma ação e de sua conclusão, de seu fechamento. Quando Aristóteles apresenta a noção de *katharsis* – ou seja, de um regime de clarificação operado pela fábula no âmbito dos piores conflitos e crimes sem fim – ele define a tragédia como uma performance no sentido moderno do termo. Trata-se, portanto, de *mettre en scène*, de encenar um processo conflituoso e mortífero no qual o tempo age sobre os espectadores de modo que eles sejam liberados do peso fatal do informe, que são as pulsões mortais que nos habitam. No mesmo movimento, a comunidade política dos cidadãos poderá, então, compartilhar um espaço e um tempo nos quais a justiça age a fim de manter a paz social. Eu traduzo *perainein katharsin* pelo verbo *perlaborar*, termo escolhido pelos tradutores de Freud para *durcharbeiten*, que, por sua vez, indica duas coisas: que há um trabalho a ser concluído e que este trabalho é uma travessia, um processo que vai do informe à forma, da obscuridade à luz, do caos às formas simbólicas.

O evento de 11 de setembro faz explodir as torres do mercado mundial, mas inaugura uma nova fase da comunicação de guerra. É a própria guerra e com ela cada morte que se transforma em performance. Os gestos assassinos não se destinam aos poderes dominantes, aos governos ou aos chefes militares, mas à comunidade mundial de telespectadores e aos usuários cotidianos da plataforma *youtube*. Hoje, cabe aos programadores de imagens as escolhas políticas, que eles consideram, com frequência, também éticas. De fato, quando há censura, a retórica não mais convoca avisos ou proibições em nome da sensibilidade. Tais imagens performativas são consideradas impactantes e é comum contestar esse tipo bárbaro de espetáculo em nome de um pretenso choque de culturas. A tela submerge e ultrapassa a televisão, pois ela opera em tempo real. A mais grave ameaça à essência criativa e emancipadora da performance é, justamente, aquela dirigida ao tempo. É a temporalidade dos fluxos que rompe com a dilatação

necessária do tempo em um processo simbólico. A precipitação é inseparável da decapitação em todos os sentidos do termo. Diante de uma execução mostrada pelo *youtube*, o espectador é também decapitado simbolicamente, pois o pensamento é radicalmente privado do ritmo que lhe é imposto pela paciência do olhar e pela respiração da palavra. A decapitação de um jornalista no *youtube* não tem mais nenhuma relação com a decapitação do Imam Hossein no Ta'zieh,<sup>5</sup> mas se aproxima dos pequenos filmes rodados em Abou Graïb, nas prisões militares norte-americanas. É na escola da televisão norte-americana que o Estado Islâmico ou Al Qaeda aprenderam a língua espetacular da performance aterrorizante ou edificante. A “guerra das imagens”, como dizemos hoje, acontece entre esses parceiros. São eles os mestres do jogo que propaga os choques emocionais, as paixões assassinas e as chantagens torturantes. Entre Guantánamo e o Estado Islâmico, entre os cliques do *youtube* e os mortais *drones* teleguiados, há uma língua comum: a da *mise-en-scène* criminal, da morte distribuída às cegas, na exibição e difusão ilimitada dos gestos mais selvagens diante de um público ao mesmo tempo apavorado e fascinado. A essa oscilação da performance cenográfica filmada e difundida eu dou o nome de contra performance, no sentido apresentado anteriormente, aquele da performance que dá forma ao informe, ao impensável, a fim de construir, desse modo, um olhar comum sobre o pior e dele tirar algum benefício.

5. O Ta'zieh é um gênero de teatro tipicamente persa no qual o drama se desenrola pela música e pela narração. Ele é geralmente encenado no mês sagrado do Muharram, que marca o início do ano islâmico, para comemorar o aniversário da morte do mártir Imam Hossein.

## O cinema e a morte

Após a fotografia, foi a vez do cinema cultivar as imagens dos mortos e da morte – seja ela dada ou sofrida –; das condenações ou das imagens de guerra. Não esqueçamos que a cultura cristã repousa sobre a tradição indefinidamente tratada e imaginada do flagelo da crucificação e da morte. Essa fundação da fé sobre a imagem da morte é especificamente cristã; ela não existe no judaísmo e vai encontrar tardiamente seu eco no pensamento corânico da guerra santa e na figura do mártir. Sobretudo, não esqueçamos que o léxico das cruzadas reencontra seu uso na propaganda norte-americana, a partir do 11 de setembro: a guerra santa é declarada dos dois lados e a sacralidade dos sacrifícios recobra, assim, seu léxico milenar.

Mas o que tem a ver o cinema com essa sinistra história religiosa, vocês me perguntarão. Ora, o cinema é uma arte que encontra sua origem e seu fundamento na cultura cristã da imagem, do visível e dos atributos da revelação, naquilo que concerne ao espetáculo. Logo, é possível estender o fundo cultural sobre o qual funciona o terror e a fascinação produzidos por certas cenas e modelos figurativos. Não há como não pensarmos na noção de *pathosformel* introduzida por Aby Warburg e definida pela filósofa Claude Imbert de maneira notável, como “a configuração do afeto de modo público” (IMBERT, 2003, p. 16). Assim, a decapitação é um gesto assassino que se inscreve classicamente na história dos castigos, das vinganças e dos martírios. As imagens são extraídas como se isola um ícone cuja função é a de emblema para as estratégias de comunicação. Fotos de mães com seus filhos mortos nos braços é um *pathosformel* da Pietá; a foto do menino morto em Bodrum é o *pathosformel* do massacre dos inocentes.

Uma exposição organizada em 1998 por Julia Kristeva, no Museu do Louvre, intitulada *Visions Capitales* foi dedicada às cabeças decapitadas. Kristeva escreve:

6. No original Les Tricoteuses. O termo designa o grupo de mulheres que, durante a Revolução de 1789, em Paris, assistia às execuções enquanto tricotava em praça pública. A favor dos jacobinos, o grupo é considerado emblemático no que concerne à participação das mulheres na Revolução Francesa. Diz-se que suas participantes, sedentas de sangue, animavam as massas com gritos de vingança por ocasião das decapitações.

7. O texto é parte do prefácio do catálogo escrito por Julia Kristeva para a referida exposição e mais tarde publicado como livro (*Visions Capitales: Arts et rituels de la décapitations*, Paris: Éditions de la Martinière, 2013). O trecho mencionado por Mondzain está disponível online em: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article1677>. Consultado em 22/09/2017.

Quem nunca viu esses integristas terroristas exibindo, diante de nossas câmeras medúscas, como troféus de guerra, as cabeças arrancadas de suas inocentes vítimas? O *Homo sapiens*, que é também um *Homo religiosus*, sempre cortou cabeças: da Mesopotâmia aos Astecas, passando pelo Cáucaso, mas igualmente entre os Citas, os Gregos e os Celtas, indo até a “insolência infame” das “tricoteiras” do terror,<sup>6</sup> que forçavam, durante a Revolução, “um povo inteiro a sujar os olhos”. Hoje ainda, quando os canais via satélite nos transformam em testemunhas impotentes das decapitações, reféns (do fundamentalismo ou do espetáculo?), a violência sacralizada se reinstala na cena pública que, inocentemente, acreditava já estar livre dela. (KRISTEVA, 2013)<sup>7</sup>

Diante disso, o que faz o cinema?

Desde o início, o cinema dedicou-se a filmar a morte e os mortos, pois o cinema filma tudo o que produz emoções visuais fortes, como o amor, a sexualidade, o ódio e o crime, o incesto, a tortura, o martírio e as punições distribuídas pela justiça, chegando à pena de morte. Assim, por que estaria o espectador

do século XX resguardado do gozo que procura o sofrimento e a morte do outro? Sylvie Lindeperg lembra que a decapitação do bando Pollet,<sup>8</sup> condenado pelo tribunal de Béthune em 11 de janeiro de 1909, foi filmada por Pathé Gaumont, ainda que sem o aval da justiça, e é justamente após a publicação da fotografia das cabeças cortadas na imprensa francesa que Clemenceau<sup>9</sup> toma a primeira iniciativa de censura, decidindo proibir qualquer difusão de imagens suscetíveis a perturbar a ordem pública. Todavia, o que de fato perturba a ordem pública? Não apenas o terror, mas a estimulante excitação que inspira os imitadores. Destarte, a censura do Estado tenta controlar a supressão da censura provocada pelo espetáculo do pior.

Em contrapartida à opinião esclarecedora de Comolli, eu diria: fundamentalmente, o Estado Islâmico não inventou nada; nem em termos de cinema, nem de performance. Seus gestos são, ao mesmo tempo, milenários e diretamente articulados à produção contemporânea de imagens, incluindo o meio artístico da performance. Mas é verdade que seu registro e sua vulgarização trazem a marca tecnológica de nosso mundo, no qual as estratégias de comunicação são dotadas de um poder de difusão e de aceleração que encontramos também na publicidade e em todas as formas atuais de propaganda.

## **A novidade?**

Nessa perspectiva, o Estado Islâmico apresentaria três aspectos de novidade, se quisermos falar nesses termos: uma potência técnica, uma operação de des-hierarquização e um tratamento hiperbólico do visível. Mas seria isso totalmente novo, no sentido de mostrar ao espectador algo “jamais visto”? Não; não creio que possamos falar aqui de algo “jamais visto”. Podemos dizer que jamais vimos tanto e em tal ritmo, no espaço privado constituído pela utilização de computadores e de redes sociais. Mas não foi o Estado Islâmico que criou essa violenta confusão entre o público e o privado; como qualquer propagandista, ele apenas se serve dos recursos emotivos de forma estratégica. As modalidades desse uso, o Estado Islâmico herdou das tecnologias do nosso mundo, globalizadas ao ponto de perderem qualquer controle monopolístico. Digamos que não é mais a CNN a única a

8. O bando Pollet aterrorizou a região de Nord-Pas-de-Calais, na França, e a Bélgica, entre os anos de 1898 a 1906.

9. Georges Clemenceau foi o primeiro ministro francês entre os anos de 1906 e 1909.

decidir sobre os regimes de afetos coletivos na comunicação. Não se trata de diminuir o horror que nos inspiram os massacres, mas de elaborar uma resposta política, a partir de uma análise também política e não emotiva, dos desafios e de um retorno à história.

10. O artigo foi publicado no Brasil no livro *Ver e Poder. A inocência perdida: televisão, ficção, documentário*, com textos de Comolli reunidos e organizados por César Guimarães e Ruben Caixeta (Belo Horizonte: UFMG, 2008).

Devemos retornar a alguns pontos a fim de considerarmos aquilo que combatemos com um olhar político. Eu não me esqueço da lição de Comolli em seu artigo “Como filmar o inimigo”, publicado originalmente na revista *Trafic*.<sup>10</sup> É necessário filmá-lo em toda sua dignidade de adversário, e não com o desprezo assassino que o homem a abater faz figurar. A tentação é grande, hoje, de considerar os agentes do Estado Islâmico como uma emanção monstruosa e diabólica que colocaria aqueles sobre os quais falamos às margens da própria humanidade. É preciso, pois, encontrar para eles o justo lugar de adversários, não de homens a serem aniquilados; eis uma primeira exigência. Mas é também urgente elaborar politicamente o questionamento, pois se a extrema direita e o Estado Islâmico são, simultaneamente, as figuras que indicam o local de combate, é porque ambos são uma única hidra de duas cabeças engendradas pela política econômica e financeira do neoliberalismo, que vem colocar o mundo em risco, sem falar do concomitante aniquilamento do planeta.

Não esqueçamos que os jovens que partem para matar ou morrer na Síria ou em qualquer outro lugar em guerra são todos – ou quase todos – ignorantes; desconhecem a história dos países para onde vão e os aspectos geopolíticos que estão na origem dessas guerras. Eles partem, antes, para deixarem um mundo que não lhes convém mais; partem sonhando, tendo sucumbido aos efeitos da comunicação, à tecnologia da propaganda. Há romantismo e desespero no gesto de partir, assim como há fanatismo e morte em sua chegada. Mas quem é responsável por essa situação aterradora? Não seria necessário distinguir a análise social e política dos recrutas e a análise geopolítica e econômica dos que recrutam? Eis porque a temática de Jean-Luc Godard em *Aqui e Acolá (Ici et Ailleurs, 1975)* pode nos esclarecer sobre nossa iniciativa em analisar as imagens que são feitas e difundidas, imagens através das quais nós podemos, juntos, construir os recursos necessários para enfrentar o pior e fazer surgir o sofrimento, mas também a esperança.

Afrouxar a problemática não é, de modo algum, reduzir a importância dos fatos e de suas consequências, nem desconsiderar a legitimidade do medo que esses crimes e essas imagens nos inspiram. Trata-se de interrogarmos o papel do cinema quando ele assume a missão, num primeiro caso, de resistir à fascinação diante de uma guerra de propaganda a fim de trazer as fontes à luz de uma análise política do pior e, num segundo caso, quando ele decide acompanhar um movimento de luta e de violência revolucionária.

Se o problema ético é colocado em termos de dever: o que deve ser mostrado? O que não deve ser mostrado? Recorremos à catástrofe, uma vez que a solução não pode ser outra senão moral. É isso que distorce a questão do *travelling* de *Kapo* de Pontecorvo denunciada por Rivette. A única ética do filme é medida em relação à liberdade destinada ao espectador que, por sua vez, é condicionada pela presença de um fora de campo para onde escapa o personagem. Não é preciso que a tomada de uma cena sem fora de campo capture o espectador na própria cena. Pois é em termos de liberdade que devemos considerar o destino político do olhar lançado a um filme. Tal exigência concerne tanto à educação do olhar quanto à responsabilidade do cineasta. É evidente que essa educação não interessa aos propagandistas – como são aqueles que filmam para o Estado Islâmico –, mas não estaria ela ausente entre todos aqueles que gozam com o terror e a execução do mal que lhes são endereçados? Ora, se o Estado Islâmico lança esse “veneno visual”, é com conhecimento de causa; trata-se de uma estratégia e não de uma inversão no exercício da profissão ou da arte do cineasta. A construção do homem a ser abatido não é menos ficcional que os documentos difundidos pelo Estado Islâmico sob o pretexto de nos assombrar com o mais puro horror, impossível de ser analisado. Mas esses documentos são analisáveis tecnicamente e simbolicamente. Uma vez mais, não se trata de distinguir a morte filmada ao vivo da morte encenada. Em todo caso, o espectador estabelece uma relação com a imagem e nada além; ou seja, ele se encontra em um lugar de crença, destinado a lhe amedrontar, paralisando seu pensamento ou emancipando-o. Eis a razão do Estado Islâmico não hesitar em filmar uma decapitação puramente ficcional, com atores e cenário. A questão da verdade do cinema não

pode ser colocada em termos de realidade, mas de crença. Ela toca de forma direta os afetos do sujeito, diminuindo sua capacidade de agir, ou, ao contrário, ampliando tal capacidade.

É desse modo que Espinosa analisa os afetos que colocam em movimento o corpo do sujeito pensante: são as paixões tristes ou as paixões alegres. Essas últimas podem perfeitamente ser mobilizadas pela visão do pior. Tudo acontece em razão da forma adotada por aqueles que mostram as imagens, seja ele um documentarista ou um criador de ficções. O desafio está no campo do imaginário, nunca no campo da realidade. Creio que poderia ainda dizer que o que está em jogo é a temporalidade do visível e não apenas os ingredientes formais do espetáculo. Falar da verdade de uma imagem é pura fantasia. O que ocorre, em termos de verdade, é a relação daquele que filma com aquele para quem se filma. É por isso que escolhi investigar o que acontece na ficção propriamente dita para, então, cernir aquilo que o cinema pode fazer no real do espectador, a partir do gesto menos realista possível, do mais imaginativo. Que função de verdade dar à ficção em relação às parcelas de verdade crua difundidas pelas estratégias do horror? Trata-se de apreender a força propriamente documentária dos filmes de ficção que desdobram as narrativas de terror. O fato de lidarmos com uma ficção não nos permite concluir que tal horror é motivo de riso e que o espectador não é, finalmente, ludibriado. Trata-se, pois, de colocar em ação um *pathosformel*, uma figura do terror e da morte que vai buscar seus recursos na memória coletiva mais arcaica, fazendo com que o espectador não saia ileso dessa experiência. Ao menos, esse é o resultado esperado tanto pelos propagandistas, quanto pelo cinema de autor e pelos documentaristas. Os filmes de terror podem perfeitamente assumir uma verdadeira função crítica que opera como uma análise política.

Darei a seguir três exemplos espetaculares que visam à eficácia dos afetos convocados pela imaginação coletiva.

O primeiro exemplo encontra-se na obra de Marc Forster – *Guerra Mundial Z (World War Z)* – lançada em 2013, filme de propaganda que se tornou um *blockbuster* nos Estados Unidos e também em Israel. Brad Pitt sobrevoa Jerusalém e vemos a multidão israelense que reza e chora enquanto o muro das lamentações é atacado por um sem número de infectos mortos-vivos que atravessam a muralha em uma invasão mortífera. Os

palestinos, que apesar de figurarem como “já mortos”, precisam ser mortos uma segunda vez, permitem compor dois cenários: Brad Pitt e o Mossad<sup>11</sup> são inocentes, pois seus inimigos já estão mortos; e se tornam salvadores, porque livram os vivos do contágio da morte. Portanto, os assassinos são os mortos-vivos, ou seja, uma imagem que ao inspirar o terror dos espectadores, legitima a violência da resposta daqueles que os protegem.

11. Serviço de Inteligência do Estado de Israel.

Proponho agora comparar o exemplo à sutileza política do uso do terror no filme *Zombie* (1973), de George Romero. Romero não pede para crermos ou ericarmo-nos de volúpia diante do horror ficcional, mas pelas vias do excesso burlesco, o cineasta busca cernir algumas das estratégias relacionadas à “guerra das imagens” e as imagens daqueles que fazem a guerra: no caso, a paródia dos filmes de terror serve para sustentar a denúncia de um compartilhamento da vida e da morte, não mais entre duas partes incompatíveis, mas entre parceiros imundos que não estão longe de nos mostrar os zumbis como vítimas de uma dupla morte, numa história em que a colaboração das gangues e das máfias livra a polícia e o exército de seu trabalho sujo. Os zumbis de Romero são figuras fracas, agonizantes e titubeantes, que sucumbem às pauladas e às tortas de creme lançadas pelos bandidos. A violência está por toda parte; e aqueles que mais metem medo são os mais fracos; ou, então, são os palestinos, que atravessam o muro das lamentações para se alimentarem dos corpos aterrorizados sobre os quais sobrevoa o helicóptero americano, em total segurança.

O estatuto do morto-vivo é, hoje, sem dúvidas, um dos mais interessantes no que tange à questão da imagem e de sua relação com o terror. Trata-se de corpos desejantes que não estão exatamente mortos, tampouco vivos. Nesse sentido, eles se encontram em uma zona intermediária, crepuscular e ameaçadora, figurados em um estado de degradação e de miséria famélica, tal qual uma considerável população de migrantes invasores e assassinos. Esses defuntos sem descanso não encontram refúgio na morte e erram sem fim, como corpos privados de sepultura.

Vejam, por fim, a inocência de um terceiro exemplo: na série *Masters of Horror* (2005), Mick Garris, o diretor, confia o roteiro de um dos episódios da primeira temporada a Joe Dante. *Homecoming* conta o retorno de soldados mortos-vivos do Iraque que voltam aos Estados Unidos entre os sobreviventes para votar e impedir que o próximo presidente do país continue com a guerra.

Poderíamos encontrar múltiplos exemplos para diversificar os dispositivos e analisar cada uma de suas especificidades. Mas a questão, aqui, é a de nos questionarmos sobre os meios que restam para defendermos a liberdade de criação e a sobrevivência dos artistas, sem os quais toda energia transformadora se cala e toda nossa potência de ação se anula. Evidentemente, é da manutenção de nossa capacidade de ação política que tratamos aqui. Antigamente, pensávamos a resistência em termos de luta; hoje, porém, é necessário inventarmos meios de resistência que substituam a luta ou, antes, inventar o tempo e o espaço das lutas. Não cabe cobrar dos artistas que façam melhor ou diferente: eles devem continuar a exercer plenamente sua liberdade ao assumirem os riscos que qualquer gesto criador implica. São os cidadãos, o povo inteiro para quem a arte é endereçada que precisamos convocar a fim de construir o olhar e aprender a falar sobre o que é visto. É necessário discernir, naquilo que nos é dado a ver, o que de fato expande nossa potência transformadora e nos arranca a ilusão da naturalidade de um sistema que confisca cada vez mais nossa energia criadora e nos priva de um horizonte imaginário. A força ficcional é a única capaz de alimentar a imagem de um mundo no qual a destruição da liberdade e a força do mercado perfazem as duas faces de uma mesma feitiçaria.

Franz Kafka diz em seu diário:

A consolação estranha, misteriosa, talvez perigosa, talvez salvadora, que há no trabalho literário, é um salto para fora da fila dos assassinos (*das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe*),<sup>12</sup> é um ver o que realmente está a se passar. Isto acontece através de um gênero mais elevado, não mais penetrante, e quanto mais alto menos ao alcance da “fila”, quanto mais independente se torna, tanto mais obediente às suas próprias leis de movimento, tanto mais incalculável, mais alegre, mais ascendente é o seu curso.<sup>13</sup> (KAFKA, 2014, p. 406)

12. Nota da autora.

13. Trecho referente aos escritos do dia 27 de janeiro de 1922 e retirado da edição portuguesa de *Diários de Viagem*, de Franz Kafka, tradução de Isabel Castro Silva (Lisboa: Relógio d'água, 2014).

É esse caminho imprevisível e feliz que o cinema deve seguir diante de tudo que nos esmaga e que nos quer transformar em mortos-vivos, zumbis, cuja ressurreição é assustadora. Criar é abandonar a fila dos assassinos.

*Tradução de Henrique Codato*

## REFERÊNCIAS

IMBERT, Claude. Warburg, de Kant à Bois. *Revue L'Homme* 165, p. 11-40. Paris: Éditions EHESS, 2003.

KAFKA, Franz. *Diários de Viagem*. Tradução de Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio d'água, 2014.

KRISTEVA, Julia. *Visions Capitales: Arts et rituels de la décapitations*. Paris: Éditions de la Martinière, 2013.

DAMIENS, Alain; BILLARD, Alain; CURÉ, Antoine; STRAUCH, Pierre. 11 septembre: la fausse note de Stockhausen. *Journal Libération*, Paris, 16 de outubro de 2001.



# **O sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira**

**MAURICIO LISSOVSKY**

Historiador, redator e roteirista. Doutor em Comunicação pela UFRJ, onde leciona Roteiro e Teoria da imagem. Pesquisador do CNPq e coordenador da área de Comunicação e Informação na CAPES.

**Resumo:** A edição comemorativa dos 80 anos de *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, publicada em 2013, exibe na capa a fotografia de uma magnífica casa senhorial – um monumento arquitetônico, iluminado como se fosse o cenário de uma novela de TV. O que aconteceu com a senzala que esteve na capa do livro nas dezenas de edições anteriores? Investigamos aqui as mudanças na cultura visual brasileira que tornaram possível um desaparecimento tão perturbador.

**Palavras-chave:** Fotografia Brasileira. Tropos raciais. Gilberto Freyre. Cultura Visual.

**Abstract:** The cover of the commemorative edition of the 80th anniversary of *Casa-Grande & Senzala*, by Gilberto Freyre, published in 2013, shows a photograph of a glamorous Casa-Grande [Big House], lit like an architectural landmark, ready to serve as the set for a film or a TV soap opera. What happened to the Senzala [the Slave Quarters] that appeared on the covers of the dozens of previous editions? This essay aims to investigate the changes in Brazilian visual culture that allowed such a disturbing disappearance.

**Keywords:** Brazilian Photography. Racial tropes. Gilberto Freyre. Visual Culture.

Em dezembro de 2013, *Casa-Grande & Senzala*, o clássico de Gilberto Freyre, completou 80 anos. Nas oito décadas que se seguiram a sua publicação, a obra recebeu inúmeras críticas e revisões, mas segue sendo nosso ensaio sociológico mais influente e, sobretudo, a mais persistente das interpretações da sociedade brasileira. Na proposição de Freyre, a casa-grande e a senzala formariam uma dualidade fundamental, fundadora não apenas da sociabilidade privada dos brasileiros como da cultura política do país. As duas construções, vizinhas uma da outra, seriam simultaneamente antagônicas e complementares, assim como os senhores e os escravos que as habitavam.

Como era de se esperar, preparou-se uma bela edição comemorativa, com a fotografia de uma magnífica casa-grande na capa (fig. 1). Sob um céu crepuscular, ela ergue-se linda, glamourosa – a iluminação monumental sugere a locação de um filme ou novela de televisão. Mas algo nos inquietou nessa imagem. Para onde teria ido a senzala (ou a imagem do escravo associada a ela), que costumava estar presente nas capas das dezenas de edições anteriores do livro? Por que os editores de 2013 se sentiram à vontade para subtrair da capa a complementaridade das duas estruturas – complementaridade que Freyre procurou enfatizar com a utilização de um “e” comercial? Quem os autorizou? Ou melhor: como essa fotografia os autorizou?

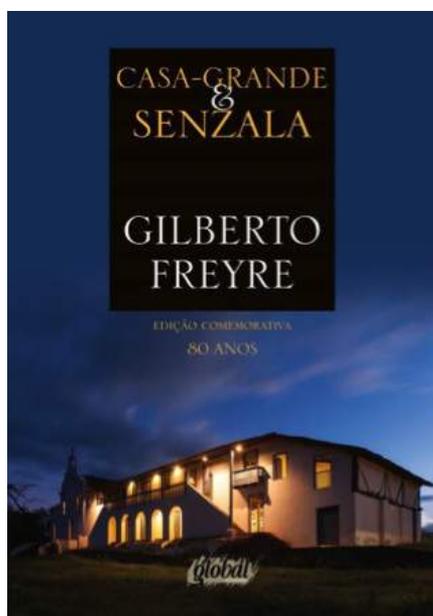


Figura 1: Capa da edição comemorativa dos 80 anos de *Casa-Grande & Senzala*, dezembro/2013.

Posta deste modo, a pergunta pode parecer arbitrária. Mas enfrentá-la conduziu-me a uma investigação em torno das figurações da raça na fotografia brasileira. Mais precisamente, uma busca pelos tropos por meio dos quais a racialidade se inscreve nas imagens fotográficas. A questão dos tropos visuais é objeto de um crescente debate teórico. A noção tem pelo menos duas origens: a retórica clássica e suas figuras de linguagem (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia) e a iconologia panofskyiana (motivos, temas, conceitos, símbolos). A referência fundadora no campo da fotografia, no entanto, é o famoso ensaio de Roland Barthes “Retórica da Imagem”, de 1962, onde os tropos são responsáveis pela passagem da denotação à conotação, assinalando na imagem seus “conotadores”. Em outras palavras, aquilo que permite a uma fotografia comunicar algo além do evento singular que registra (BARTHES, 1984). O principal esforço para a formalização dos tropos fotográficos ocorreu entre os teóricos da fotografia publicitária e de propaganda. Buscava-se, nesse caso, identificar os elementos formais que visavam enfatizar, sensibilizar, tornar memorável e comunicar mais eficientemente certas mensagens, uma vez que, como argumentava Barthes em seu ensaio, sustentavam-se em imagens cujo sentido tendia a “flutuar”.

Mais recentemente, a questão dos tropos foi retomada pelas análises críticas da fotografia documental, em particular aquelas vinculadas aos estudos de gênero. Um exemplo relevante é a pesquisadora holandesa Marta Zarzycka (2013) para quem os tropos são “convenções” que permanecem imutáveis, mesmo quando utilizados em contextos diversos, distinguindo-se assim dos chamados *foto-ícones* que estão sempre vinculados a eventos específicos. Isto é, tropos seriam “imagens fortes” capazes de garantir seu sentido independente do tempo e do espaço.<sup>1</sup>

O uso que fazemos nesse texto é bastante mais restrito, ainda que compartilhe com algumas das premissas resumidas acima. Entendo como “tropos da raça” os recursos estéticos por meio dos quais assinala-se nas imagens fotográficas que é de raça que se trata. Não diz respeito, portanto, à presença desse ou daquele “conotador” que faria a passagem, em uma foto em particular, do fato ao conceito, mas a uma “marca”, a um recalque, isto é, à forma visual entendida como processo ao qual uma fotografia adere para ser memorável, divertida, irônica, chocante, piedosa, romântica, etc., ou, como no caso dessa pesquisa, para assinalar e inscrever a racialidade no escopo de certas imagens.<sup>2</sup> Os pesquisadores de cinema talvez percebam alguma afinidade com o que Deleuze (1985) chamou “reino dos

1. Seu ponto de vista está mais amplamente descrito em seu livro, recém publicado (ZARZYCKA, 2016).

2. Para o esboço de uma “iconologia das marcas” em oposição a uma “iconologia da iconografia”, ver LISSOVSKY (2014a).

clichês”, que não é a “realidade crua”, mas “o seu forro”, operando aqui, não como um repertório de conteúdos ou “imagens flutuantes”, mas como isso que conspira, isso que atrai, isso que se faz reconhecer e que torna verdadeiramente irresistível, na fotografia, o advento do clichê (252-264). Meu interesse não foi produzir uma tipologia das representações da raça nos últimos 150 anos, mas observar os deslocamentos, as substituições, os rearranjos figurativos que podem nos ajudar a interrogar o imaginário brasileiro contemporâneo acerca da escravidão. E, se possível, sugerir uma resposta acerca do enigmático paradeiro da senzala que, até bem recentemente, esteve na capa do famoso livro.<sup>3</sup>

3. Os resultados preliminares dessa pesquisa foram apresentados em um seminário sobre Raça e Fotografia, promovido pelo Programa de Estudos Latino-Americanos (PLAS) da Universidade de Princeton, em abril/2014. Agradeço a Rachel Price e Carolina Sá-Carvalho por esse convite. Uma versão reduzida desse ensaio foi publicada na revista Zum, editada pelo Instituto Moreira Salles, em outubro/2014.

\* \* \*

Talvez não possa haver síntese mais expressiva do lugar simbólico ocupado pelo livro de Freyre na cultura brasileira que uma ilustração, publicada em 01 de dezembro de 2013 no Diário de Pernambuco. Celebrando o “Encontro de raças”, podemos ver três braços masculinos erguidos, pertencentes, respectivamente, a um branco, um índio e um negro, que sustentam um objeto que é simultaneamente um livro e a bandeira nacional (TORRES, 2013). As imagens da dualidade e do contraste entre as raças estão presentes desde o início do livro. Já no prefácio da primeira edição, Freyre (1998) relata que quando era estudante de antropologia em Columbia, em fins dos anos 1920, viu um “bando” de marinheiros mestiços brasileiros caminhando sobre a “neve mole do Brooklin”: “deram-me a impressão de caricaturas de homens”, escreve. Tão fracos, pequenos e doentios pareciam em face dos robustos e bem alimentados norte-americanos (XLVIII). As teorias dominantes, inclusive no Brasil, sustentavam que tal fragilidade decorria da mistura de raças. Com Franz Boas, no entanto, Freyre havia aprendido a separar a herança genética dos fatores ambientais, separar natureza de cultura.

Mas, como é notório, não foi Freyre quem colocou o tema das raças no centro do debate sobre a formação, a identidade, e o destino do povo brasileiro. Em 1840, o IHGB promovera um concurso em que se perguntava qual seria o melhor modo de escrever uma história do Brasil. A vitória foi concedida, cinco anos depois, a Von Martius, sábio e naturalista alemão, que, em uma breve monografia, sustentou que esta história deveria ser escrita a partir do que mais singularizava o país: a “mescla de raças” (REIS, 1999, p. 26). Essa

premissa será pela primeira vez satisfeita com publicação, em 1850, da *História Geral do Brasil*, de Varnhagen. Mas se mistura das raças forjara o povo, seu destino se cumpriria com predomínio dos brancos, e dos portugueses em particular, cujos direitos, inclusive sexuais, decorreriam de sua vitória sobre os nativos no âmbito da conquista. Em Varnhagen, a conquista tem claramente um sentido duplo, é tanto a domesticação da selva tropical quanto a doma dos índios bravios. Toda a violência e crueldade da conquista é reduzida a danos colaterais, justificáveis pelo processo civilizatório. Mesmo a cena primária do estupro das índias – um dos fantasmas que assombra o debate sobre a mestiçagem em fins do XIX e início do XX – é primeiro expurgada, e depois, atenuada pela tese de que as índias procuravam os portugueses porque eles eram “mais fortes” no sexo (REIS, 1999, p. 40).

Quase 30 anos depois da publicação da *História Geral do Brasil*, o pintor romântico Almeida Júnior concebe a expressão mais viva desse branco tropicalizado que desbrava e deflora: é *O Derrubador Brasileiro* (1879), um óleo imenso em que o herói, em tamanho natural, repousa recostado a uma rocha, com um poderoso machado em uma das mãos (fig. 2). Mas o incontornável *punctum* da obra, para onde o olhar do espectador necessariamente converge, é o volume do sexo sob as calças brancas. É um quadro que deve ser lido em contraponto com temas recorrentes da pintura da época: a bela índia nua, solitária na praia – como a *Moema*, de Victor Meireles (1866), ou a *Iracema*, de José Maria de Medeiros (1884) – e as representações melancólicas da morte dos guerreiros selvagens, como *O Último Tamoio*, de Rodolpho Amoedo (1883). Às vantagens sociais e civilizatórias no primeiro século após a conquista, portanto, somavam-se, nas palavras de Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, de 1924, retomadas por Freyre, as “considerações priápicas” (FREYRE, 1998, p. 92).

A expressão fotográfica mais usual dessa prerrogativa da conquista foi o retrato do grande homem branco rodeado por “gente de cor”. Não me refiro apenas ao período de escravidão, quando, eventualmente, o senhor ou a senhora fazia-se fotografar junto aos seus escravos para ostentar a própria riqueza. Mesmo após a abolição, o duplo contraste de cor e tamanho é um modo frequente de valorizar a diferença de um homem importante, como, por exemplo, na fotografia de José Medeiros em que o presidente Juscelino Kubitschek é cercado por crianças locais durante uma visita a uma pequena vila na Amazônia (fig. 3).



Figura 2: Almeida Júnior. *O Derrubador Brasileiro*, 1879. Óleo sobre tela, 227 x 182 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).



Figura 3: José Medeiros. Presidente Juscelino Kubitschek no Amazonas, 1956.

Foi algo assim que Freyre viu em Nova York, contra o fundo branco da neve do Brooklin. Algo similar às fotografias que inundaram os jornais brasileiros nos últimos anos da Segunda Guerra, reportando os encontros entre o General Mascarenhas de Moraes, comandante das Forças Expedicionárias Brasileiras na Itália, e o General Clark, comandante do V Exército Norte-Americano, ao qual as tropas brasileiras estavam subordinadas. Por um estranho senso de ironia, o destino colocou, ombro a ombro, na mesma frente de batalha, o mais baixo general brasileiro e um dos gigantes do alto oficialato norte-americano.

Além da estatura, um dos tropos mais utilizados para caracterizar a distância entre as raças é a relação com a técnica. As discrepâncias no domínio de dispositivos técnicos entraram no anedotário fotográfico muito cedo, no século XIX. É sempre a mesma piada. Em 1864, índios fogem do ateliê do fotógrafo. Menos de dois anos depois, o mesmo periódico – *A Semana Ilustrada* – repete a piada. Agora é uma negra que ao receber a ordem de “olhar” para o vidro, levanta-se e “mergulha” na objetiva (fig. 4 e 5). Não apenas os fotógrafos se parecem em ambas as caricaturas, como seu comportamento é o mesmo. Por que o fotógrafo sempre vira as costas no momento da exposição? Por que ele não permanece vigiando estes modelos como costuma fazer com os demais clientes? Responder a essas perguntas é, de certo modo, reencontrar a dimensão inconsciente dessas caricaturas. Toda a arte do retrato burguês estava baseada na reciprocidade do olhar entre fotógrafo e modelo. Como Walter Benjamin observou, tal correspondência devia-se a que ambos se sentiam à altura da técnica que lhes servia.<sup>4</sup> Com os índios e a escrava, essa reciprocidade não pode acontecer. Assim, para que a anedota possa funcionar, o fotógrafo deve dar as costas para seus modelos. E ele não pode deixar dar-lhes as costas, pois sem a equivalência entre fotógrafo, modelo e técnica, que constitui o fundamento do retrato burguês, ele não pode ser realizado.

4. BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 99.

Por mais que avancemos no século XX, e até os dias de hoje, nunca conseguimos nos livrar dessa anedota. Os índios brasileiros são personagens recorrentes das suas infundáveis reencenações. Há toda uma narrativa em relação a aviões, por exemplo. Ela eventualmente começa com aeroplanos sendo atacados a flechadas por “tribos isoladas”, como na fotografia de Jean Manzon em 1944, no Xingu, e que se repete em 2008, quando Gleison Miranda

sobrevoa a aldeia dos índios “invisíveis”, no Acre; passa pelos “contatos imediatos”, com índios alisando a fuselagem do grande “pássaro de aço”, como na famosa imagem de José Medeiros da expedição Roncador-Xingu, em 1949, e reaparece em 1973, no contato com os Krahankârore, às margens do Rio Peixoto de Azevedo, no Mato Grosso, registrado por Pedro Martinelli; e pode terminar com índios pilotos, como nas reportagens sobre Marcos Terena, liderança indígena cujas fotos na cabine de um avião circularam amplamente na mídia na década de 1980.

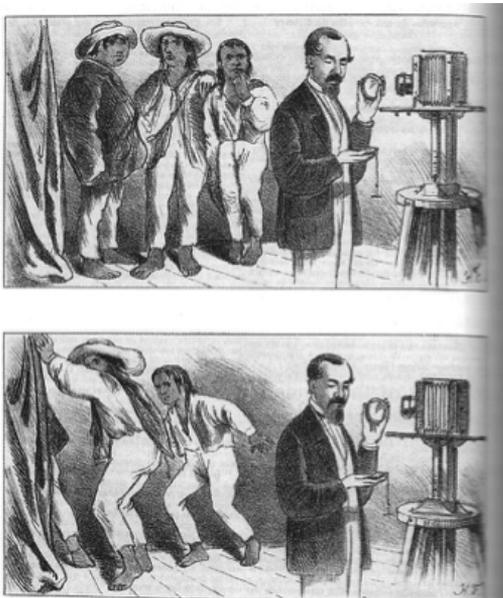


Figura 4: *A Semana Ilustrada*, 1864.

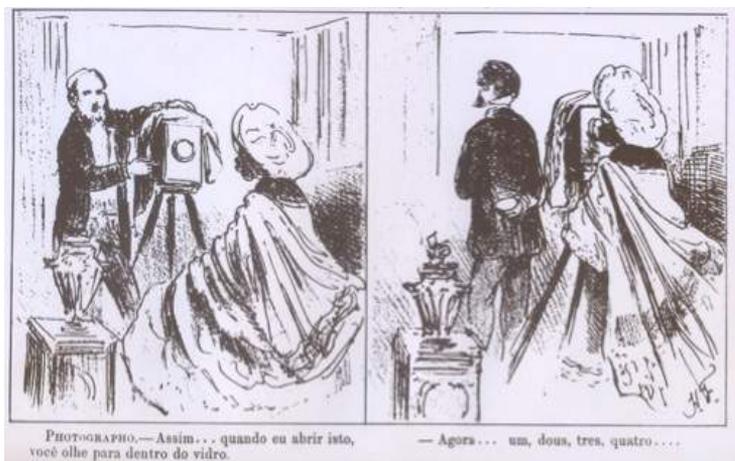


Figura 4: *A Semana Ilustrada*, 1864.

Uma narrativa como essa está implícita em toda fotografia em que índios são representados diante da técnica, como a do grupo que escuta, atentamente, uma palestra pelo rádio de ondas curtas (fig. 6). A imagem foi tomada durante a expedição de Hamilton Rice à Amazônia e publicada na *National Geographic*, em 1926, com uma legenda impressionante: “Índios Maku do rio Uraricoera ouvindo uma palestra sobre educação do juiz Gary de Pittsburgh”. É fácil supor que os índios não dessem muita atenção a uma palestra moral ministrada em uma língua incompreensível, porém resulta ainda mais curioso ler nos relatos dos membros da expedição que a própria “magia” do rádio não os impressionava: o “radio não interessava de modo algum aos nativos. Inúmeras vezes colocamos fones em seus ouvidos quando estávamos recebendo jazz ou palestras de Pittsburgh, mas isso não parecia despertar qualquer entusiasmo da parte deles” (MARTINS, 2013, p. 53). Há nessa fotografia uma curiosa acumulação de divergências (além da discrepância entre a legenda da revista e o relato dos expedicionários), pois a atenção dos índios também diverge: os sentados parecem estar interessados no rádio (ou ao menos nas mãos do técnico que manipula o aparelho), mas aqueles em pé observam, inquietos, as ações do fotógrafo. Ao encenar a fascinação dos nativos primitivos diante da tecnologia do homem branco, essa fotografia evidencia mais a persistência desse tropo visual que o registro de um evento em particular. Os “nativos” em pé não dão atenção ao rádio porque não o escutam (mas acompanham com interesse a preparação do ato fotográfico); os sentados, por sua vez, devem ignorar a movimentação do fotógrafo, pois seu olhar teria sido capturado pela audição. As estruturas da pose e do flagrante entram em choque aqui, elas se contrapõem e contradizem tal como os textos da legenda e do relato. Mas enquanto estes últimos convivem com dificuldade no mesmo espaço literário – pois não é possível sustentar simultaneamente que os índios se maravilharam com o rádio e não se importaram com ele – a imagem evidencia, por intermédio dessa estranha composição de divergências entre audição e visão, pose e flagrante, o modo paradoxal de existência dos tropos visuais.



Figura 6: Alexander Hamilton Rice. Rio Uraricoera, Amazonas, 1924-25.

Observemos agora a fotografia de uma índia datilógrafa no Serviço de Proteção aos Índios, no Rio de Janeiro (fig. 7). Comentando essa imagem, Luciana Martins (2013) chamou atenção para a pintura no fundo da cena, uma alegoria do naufrágio em que morreu o poeta romântico Gonçalves Dias, em 1864. Essa justaposição, obviamente, não é gratuita:

Enquanto a mulher e a máquina em primeiro plano encarnam o espírito de uma missão civilizatória moderna, a pintura no fundo inverte o tropo canônico do desaparecimento do primitivo, tão comum na literatura e na arte indianista brasileira (...), em que o índio perece no litoral. Aqui é o poeta, não o índio, quem perece. (MARTINS, 2013, p. 1)

Ainda que a presença da pintura nas dependências do Serviço evoque o indianismo romântico, o naufrágio do poeta serve aqui para exaltar a supremacia do indianismo positivo e pragmático do estado republicano.<sup>5</sup> E, claro, também a supremacia do realismo fotográfico sobre o idealismo pictórico. Recordemos que, na mesma época em que esta fotografia foi feita, o poeta futurista brasileiro Menotti del Picchia proclamava a morte da “mulher tuberculosa lírica” e exigia, a plenos pulmões, na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo: “Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente” (PICCHIA, 1922).<sup>6</sup>

5. Entre 1910 e 1918, o órgão chamou-se Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais. Nesse sentido, uma índia datilógrafa alegorizava soberbamente a missão que lhe confiava o estado brasileiro.

6. A conferência de Menotti del Picchia foi feita em 15/02/1922 e publicada no Correio Paulistano dois dias depois.

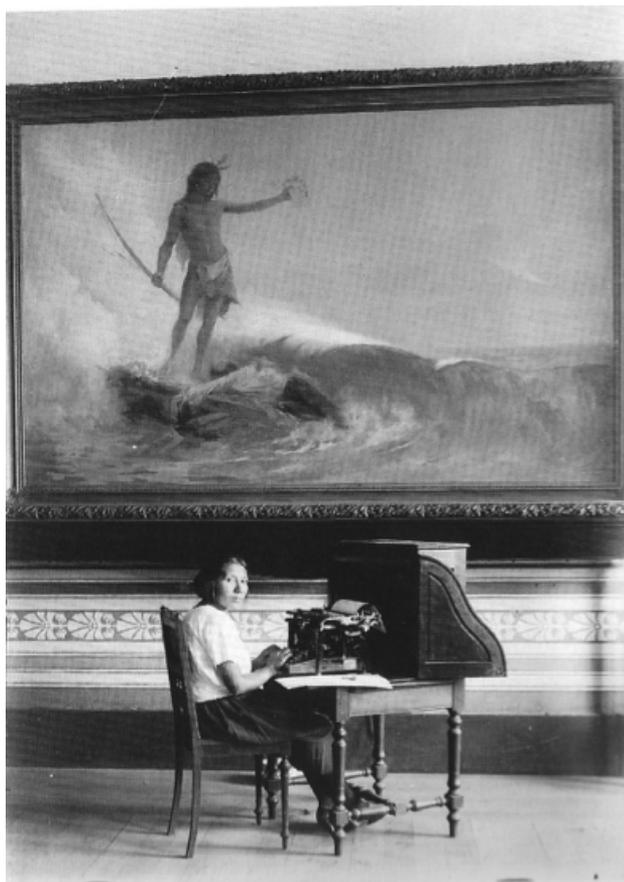


Figura 7: Datilógrafa. Coleção Rondon, s./d.

Menos de meio século depois, o tipo de assimilação civilizada que essa fotografia encena já não é mais conveniente. O tropo do “selvagem diante da técnica” permanece tão eficaz quanto antes e recorre-se a ele com ainda mais frequência, mas a distinção significativa deixa de ser entre o índio civilizado e o bravo. Desde fins dos anos 1980, é por intermédio do contato e da apropriação da tecnologia (câmeras de vídeo, laptops, celulares) que um índio se torna ainda mais índio. Pois quanto mais adornado com pinturas e cocares, penas e missangas, estiver o índio que digita o teclado do computador ou empunha a câmera de vídeo, mais uma fotografia clamará por ser feita.

A perenidade de um tropo, portanto, não implica que o seu significado permaneça o mesmo ao longo do tempo. De fato, é a sua sobrevivência, a despeito inclusive da inversão de seu sentido, que mais o caracteriza enquanto tal. Aby Warburg já

havia nos alertado acerca disso em sua investigação a respeito do que chamava fórmulas do patético.<sup>7</sup> Quando olhamos a fotografia desse terreiro de café, em 1865, no Rio de Janeiro, logo percebemos os contrastes entre o menino branco e as crianças negras (fig. 8). As diferenças dizem respeito aos trajes e ao acesso ao objeto técnico. Enquanto os escravos trabalham o café com ferramentas pesadas, só a criança branca dispõe efetivamente de um brinquedo: um triciclo em forma de cavalinho. A presença deste brinquedo bem pode ter sido a razão de ser da fotografia. Junto ao menino branco, está a babá negra, provavelmente sua ama de leite. Ela está grávida, novamente; e perto dela uma outra escrava carrega o filho nas costas. Ainda que a colheita de café seja pouco expressiva, não vai faltar leite para a prole da senhora branca no fundo da cena. Mas para além desses contrastes evidentes, o que mais essa fotografia pode nos dizer? O que faz esse objeto técnico aqui? Quão civilizado ou civilizador é esse triciclo?

7. Para uma extensa e acurada discussão do tema da sobrevivência em Warburg, ver DIDI-HUBERMAN (2013).



Figura 8: George Leuzinger. Terreiro de café da Fazenda do Quititi. Rio de Janeiro, 1865.

Um leitor de Gilberto Freyre não poderia deixar de imaginar que graças ao brinquedo as crianças negras talvez tenham sido dispensadas do papel de servir de cavalinhos para o “sinhozinho” folgar. A cena do menino branco que galopa o moleque negro é para Freyre uma das imagens fundadoras da cultura política brasileira, indissociável do mandonismo senhorial lentamente adquirido no trato sádico, e, eventualmente, sadomasoquista, com os escravos. Não por acaso podemos vê-la no canto inferior

de uma das capas mais conhecidas de sua obra, desenhada por Cícero Dias. Estarei indo longe demais ao sugerir que este triciclo cumpre aqui também um papel civilizatório para esse pequeno selvagem que atende pelo nome de “sinhozinho”? Ou a fotografia enquadrou as crianças negras e o triciclo para mostrá-los ambos como intercambiáveis e disponíveis aos folguedos do pequeno mestre? Até onde podemos ir na leitura dessas imagens?

Nenhum outro tropo fotográfico das relações raciais no Brasil foi tão lido e relido como o retrato da criança branca com sua ama de leite escrava. Não é um gênero de imagem que ocorra apenas no Brasil. É possível encontrá-la nos EUA bem como em outras sociedades coloniais e escravistas. Mas aqui o gênero adquiriu uma aura peculiar. O mais célebre comentário acerca de uma dessas fotografias, realizada em 1860, foi feito pelo historiador Luis Felipe de Alencastro.<sup>8</sup> À guisa de “epílogo” de um volume da História da Vida Privada no Brasil, organizado por ele, discorre longamente sobre essa imagem, que havia sido escolhida para capa do volume, concluindo assim:

8. Trata-se do retrato de do pequeno Augusto Gomes Leal e sua ama escrava Mônica, em 1860. Coleção Francisco Rodrigues/Fundação Joaquim Nabuco/PE.

O mistério dessa foto feita há 130 anos chega até nós. A imagem de uma união paradoxal mas admitida. Uma união fundada no amor presente e violência progressa. Na violência que fendeu a alma da escrava, abrindo o espaço afetivo que está sendo invadido pelo filho do seu senhor. Quase todo o Brasil cabe nessa foto. (ALENCASTRO, 1997, p. 440)

A primeira vez que li essa passagem tive um estremecimento, como se a “história íntima” do Brasil, tal como Freyre a imaginara, tivesse encontrado sua imagem dialética.<sup>9</sup> Muitos anos depois, fui apresentado a outro retrato, localizado por uma estudante de doutorado na mesma coleção em que se encontra a famosa ama negra (fig. 9). É igualmente um *carte de visite*, feito algumas décadas depois. Mas ao contrário de seu predecessor, jamais fora mencionado em qualquer estudo acadêmico. Jamais fora exposto ou publicado. Essa fotografia havia sido “negligenciada pelos trabalhos teóricos sobre a fotografia oitocentista no Brasil” e “silenciada por entre os inúmeros cartões de visita da Coleção Francisco Rodrigues”, pois subverteria o “lugar da ama-de-leite, o lugar da submissão feminina e o lugar da criança” (SOUZA; VIEIRA DE MELO, 2009, p. 27). Enfim, uma imagem que nos parece hoje despropositada – fotografia

9. Isto é, “imagem-dialética” como forma do acontecimento transfigurado pela memória, apreendido no “agora” do seu reconhecimento, suspensa como um cristal saturado de tensões que condensa passado, presente e futuro. Sobre a “imagem dialética”, nesse sentido, ver LISSOVSKY, 2014b (11-54).

imprestável, que não cabe em nenhuma versão ilustrada de *Casa-Grande & Senzala*. O fotógrafo deve ter sido chamado às pressas. No set improvisado – a varanda de uma casa neoclássica, provavelmente em Recife – aproveita-se da luz do dia. Ele posicionou seus modelos na sombra, mas isto não foi suficiente para equilibrar a luminosidade: as feições do bebê ficaram subexpostas, indiscerníveis. A presença de um gato, aos pés da senhora, reforça a impressão de casualidade doméstica do retrato. E há estes olhares de fora que observam a cena da rua, por trás da grade. Olhares constrangedores para a modelo, sem dúvida, que busca apoio em alguém posicionado à esquerda da câmera. Estes poucos apontamentos sugerem que a inversão das posições raciais entre a mulher e o bebê exigiu um conjunto de outras inversões para que se tornasse possível: do interior para o exterior, da cenografia típica do estúdio oitocentista que simula a luxuosa sala de visitas burguesa para um jardim à beira da rua; de uma forma pública de retrato privado, característico do *carte de visite*, para um retrato doméstico realizado em público. Sem todas estas inversões, um retrato assim tão incongruente teria sido possível?



Figura 9: Autoria desconhecida, s./d. Coleção Francisco Rodrigues/Fundação Joaquim Nabuco/PE.

Esta obscura fotografia, para nos expressarmos nos mesmos termos de Alencastro, também guarda seus “mistérios”: o mistério de uma improvável “ama branca”, o mistério de sua inutilidade como ilustração histórica. Se as circunstâncias dessa fotografia em particular não são difíceis de especular (poderia ser o retrato improvisado de uma afilhada e sua madrinha, por exemplo), sua invisibilidade se produz nos meandros da transição de um império escravocrata para uma república que se mostrou incapaz de superar o abismo social que mantém a maioria dos negros entre os estratos mais pobres da população. É no interior desses meandros que essa fotografia permanece oculta. É lá, na condição de ilustração imprestável, incapaz de preencher de afeto o abismo instalado entre seus personagens, que ela permanece invisível.<sup>10</sup>

10. Sobre a relação entre a invisibilidade de certas fotografias e o imaginário social brasileiro, ver JAGUARIBE; LISSOVSKY, 2009.

Não surpreende que o apagamento fotográfico da distância social entre brancos e negros no Brasil tenha repetidamente assumido a forma folclórica da tradição. Assim, em um livro sobre a Bahia destinado a turistas (HANSEN, 1955), publicado em 1955, o mais moderno edifício da cidade de Salvador na época, até hoje um dos endereços residenciais luxuosos da cidade, é enquadrado por Eric Hess com uma vendedora de quitutes em primeiro plano, uma baiana em trajes típicos (fig. 10). Outra fotografia do mesmo edifício, no mesmo livro, agora visto por Sascha Harnisch através do arco em ruínas de uma antiga fonte colonial, não deixa margem à dúvida quanto ao sentido que se pretendeu imprimir à primeira imagem: a diferença social se dilui em uma manifestação do passado que não é mais escravista, mas tradicional, folclórica e turística. Em ambas as fotografias, o edifício modernista, verdadeiro protagonista da cena, aparece sempre em segundo plano. A repetição dessa composição por fotógrafos diferentes manifesta um desejo por uma modernidade que permanecia tão remota da realidade brasileira da época quanto a distância social que separava os moradores desse edifício da “baiana” do outro lado da rua.

Outra baiana típica, fotografada por Kurt Klagsbrun durante uma recepção em uma propriedade luxuosa nas cercanias do Rio de Janeiro, em 1946, serve a mulher moderna e rica e se volta para nós sorrindo (fig. 11). Diverte-se talvez com a convidada que tenta dominar, com o auxílio de um garfo, um petisco originalmente concebido para ser comido com as mãos. A impropriedade do dispositivo técnico e a *finesse* incompetente da madame desconstroem a folclorização chique da cena pois reinscrevem no gesto “civilizado” a distância social que separa as duas mulheres.



Figura 10: Eric Hess. Vendedora de Mugunzá próxima ao Edifício Oceânia. Salvador (BA), c. 1950.



Figura 11: Kurt Klagsbrunn. Rio de Janeiro, 1946.

Nas últimas décadas, com o incremento de políticas afirmativas – entre essas, cotas de acesso a universidades públicas –, e outras iniciativas de promoção de direitos da população negra, os tropos fotográficos baseados nos contrastes raciais reduziram-se significativamente. Por outro lado, fortaleceram-se as expectativas de que a fotografia pudesse ser portadora de uma revelação essencial a respeito de uma identidade negra mais ou menos latente, imune às encenações folclóricas e carnavalescas. Em um livro publicado em 2006 com o apoio da Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial do governo federal, André Cypriano apresenta fotografias de algumas comunidades quilombolas no Brasil (CYPRIANO; ANJOS, 2006). Tanto o livro como a exposição que percorreu o país são pontuados por grandes retratos cujas legendas denunciam o desejo de torná-los mais expressivos que meros registros da cultura material e da vida coletiva. Assim podemos ler ao pé de alguns deles que “nas tradições africanas”, são as mulheres “mais velhas” que “acumulam o saber e o conhecimento”; ou que o “silêncio” e a “força da expressão do povo quilombola querem dizer muito para a sociedade brasileira”, “são marcas de identidade”; “espelho de um espaço brasileiro precioso”. Nesses rostos, as legendas vislumbram o “passado remoto da diáspora africana”, a “expressão ancestral do povo quilombola” e as “heranças do passado”. No livro de Cypriano, os *close-ups* extremos do povo quilombola parecem perseguir uma das características que Walter Benjamin atribuía à aura: quanto mais de perto se olha uma coisa, de mais longe ela nos devolve o olhar.<sup>11</sup>

11. Recorro aqui à paráfrase de uma citação de Karl Kraus a respeito da linguagem que fascinava Benjamin: “Quanto mais de perto você olha uma palavra, de mais longe ela lhe devolve o olhar” (BENJAMIN, 2005, p. 453).

De fato, essa não é uma estratégia nova na fotografia. Nós a vemos claramente empregada, pela primeira vez, na fotógrafa nazista Erna Lendvai-Dirksen, engajada desde o início dos anos 1930 em um projeto chamado *Das Deutsche Volksgesicht* (“A Face do Povo Alemão”, que pretendia revelar “a verdadeira face da Alemanha”). Seguindo o princípio nazista *Bult und Boden* (“sangue e solo”), nós visitamos em seus livros pequenas vilas do Tirol (LENDVAI-DIRCKSEN, 1941) ou da Baixa Saxônia (LENDVAI-DIRCKSEN, 1943) guiados por versos de Höderlin e Goethe.<sup>12</sup> Não há carros, aviões, canhões ou mesmo rádios em suas fotografias, apesar da guerra que assola a Europa; apenas retratos, cachimbos, arados e vacas como que suspensos em um ambiente fora do tempo. Em fotografia – essas imagens bem o demonstram –, o preçõ da pureza é o isolamento mítico. E

12. Uma edição (sem créditos) dos retratos da autora pode ser visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Q2DvIELWFY> (último acesso em 29/12/2016)

o rosto humano, Walter Benjamin (1985, p. 174) já nos havia advertido, a “última trincheira” do “valor de culto” que “não se entrega sem resistência”.

Enquanto predominaram os tropos dualistas da racialidade na fotografia brasileira, os procedimentos de recorte e isolamento não pareciam necessários aos fotógrafos. Em 1951, José Medeiros registrou para *O Cruzeiro* o ritual de iniciação de uma noviça, uma iaô, no Candomblé da Bahia (fig. 12). Uma das matérias chamou-se, apelativamente: “As noivas dos deuses sanguinários” (*O CRUZEIRO*, 1951). Vemos os cabelos das moças sendo raspados e os corpos, em transe, sendo pintados e finalmente cobertos de sangue e penas de animais mortos. Na época, o escândalo superou o valor etnográfico das imagens, mas ninguém observou o contrassenso – verdadeiro paradoxo cultural e temporal – da presença de um calendário da Coca-Cola na parede da casa onde o ritual estava sendo realizado. Nas fotografias quilombolas de André Cypriano, tal conflito de temporalidades não teria permanecido invisível. O calendário seria notado e excluído do enquadramento de modo que seus retratos pudessem certificar e celebrar o isolamento imaginário dessas comunidades.



Figura 12: José Medeiros. Iaô. Bahia, 1951.

Os *close-ups* extremos de Cyprano são a contrapartida espiritual de um dos tropos raciais mais recorrentes a partir da década de 1970, particularmente com a expansão do uso da cor por fotógrafos documentais. Como quanto mais fundo se vai em uma fotografia, mais perto da superfície se está, em vários ensaios que começam a surgir na época a pele passa a ter seu valor fotográfico significativamente sublinhado: valor como superfície de inscrição de cultura e beleza, como nas deslumbrantes fotografias feitas por Maureen Bisiliat no Parque Nacional do Xingu; valor de substância plástica com a qual tingem-se as cores do ambiente urbano das cidades amazônicas, como nas imagens do fotógrafo paraense Luiz Braga; valor de sedimento de uma história de dor e gozo, que compartilha cicatrizes com as paredes dos bordéis na Bahia e das academias miseráveis de boxe no Rio de Janeiro, como nas séries de Miguel Rio Branco.

A que distância nos colocam hoje obras contemporâneas – como as de Cypriano, Bisiliat, Braga e Rio Branco – dos tropos fotográficos da raça que marcaram o final do século XIX e as primeiras cinco ou seis décadas do XX? Quão longe estamos nessas fotografias produzidas nos últimos 30 ou 40 anos das figuras da dualidade tão bem sintetizadas por Freyre no binômio casa-grande e senzala? Longe o bastante para que a capa do livro tenha renunciado à senzala e entregue toda sua representação à casa-grande?

Talvez as mudanças recentes na representação fotográfica dos negros brasileiros tenham contribuído para o desaparecimento da senzala da capa do livro, mas o alcance dessa explicação é claramente limitado pois não dá conta da escolha, pela editora, de uma versão glamourizada da casa-grande para celebrar o 80º aniversário da obra. Algo deveria ter ocorrido no âmbito da própria relação imaginária entre a casa-grande e a senzala. Uma pista interessante do que se passara nos foi fornecida por uma exposição fotográfica realizada em 1982, em João Pessoa, Paraíba, patrocinada pelos governos municipal e estadual, e apoiada pela Universidade Federal da Paraíba. Chamou-se *Engenhos e Senzalas* e foi concebida pelo fotógrafo Luiz Bronzeado como um ensaio de ficção histórica com fotografias encenadas – uma fotonovela, digamos, inspirada na obra de Freyre. O próprio sociólogo, então com 82 anos, escreveu um prefácio para o catálogo da exposição em que exalta a contribuição do fotógrafo – professor de fotografia publicitária na Universidade – por ter

logrado uma interpretação artística da história íntima do Brasil. Sua “imaginação romântica belamente avivada pelo mais belo dos realismos” havia magistralmente despido “equivalentes de sinhazinhas e mucamas”, apresentando-as “em várias posturas de completa e nada pornográfica nudez”. Graças à imaginação do fotógrafo, prossegue Freyre, os brasileiros poderiam ver suas “avós, bisavós e tetravós... na pura beleza de suas formas também naturais, que só viram, em álbum de família, revestidas de litúrgicos trajes vitorianos” (FREYRE, 1982).

Ao folhearmos esse catálogo nos deparamos logo com uma casa-grande, muito parecida com aquela da capa de 2013, povoada por jovens galantes que se encontram à tarde para tomar café na varanda. Na hora do jantar, o priápico proprietário mal pode esperar pelo fim da refeição para despir sua esposa. Já o filho mais velho, futuro senhor daquelas terras, encontra-se com sua escrava favorita, com quem se diverte em seu quarto, no segundo andar do casarão. No dia seguinte, é a própria senhora quem se faz banhar por suas mucamas porque tem um encontro secreto com o amante enquanto o marido vai à cidade. Este, por sua vez, costuma fazer da fiscalização do trabalho dos cativos apenas um pretexto para encontrar-se com a amante negra na senzala. Nessa edificação, concebida como um harém, as escravas já estão despidas, e ele pode ter um encontro romântico com o objeto maior de seus desejos (fig. 13).

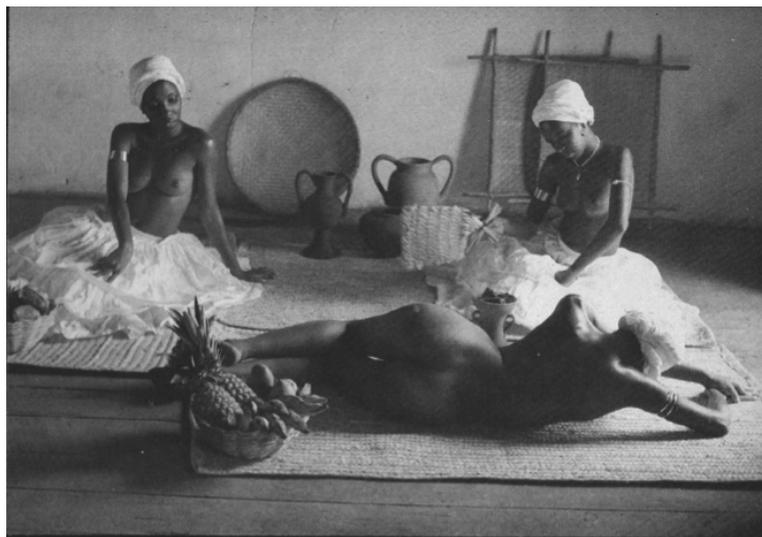


Figura 13: Luiz A. Bronzeado. “Senzala”, de Engenhos e Senzalas, 1982.

Essa curiosa exposição, que muitos poderiam considerar uma aberração histórica e antropológica, nos ajuda a iluminar o processo de transformação da senzala no imaginário brasileiro contemporâneo. Duas décadas antes, as recepções carnavalescas da obra de Freyre já haviam sinalizado a direção. Em 1962, a Mangueira fez de *Casa-Grande & Senzala* tema de um desfile considerado memorável. O renomado folclorista Edison Carneiro deu consultoria para os sambistas e ao final, satisfeito com o resultado, comentou: “Acho que vocês fizeram o melhor enredo que já vi em escola de samba. Está perfeito. Acho que o Gilberto Freyre não faria um *Casa Grande & Senzala* melhor” (PAULINO, s/d).

Os versos do samba-enredo sustentavam que a escravidão foi decisiva para desbravar e conquistar a terra, tendo servido para construir a “riqueza do Brasil”, bem como para lograr a emancipação recíproca tanto de senhores como escravos. E concluem estabelecendo uma correspondência carnavalesca entre a casa-grande e a senzala: “E esses bravos//Com ternura e amor//Esqueciam as lutas da vida//Em festas de raro esplendor//Nos salões elegantes//Dançavam sinhás donas e senhores//E nas senzalas os escravos//Dançavam batucando os seus tambores” (ZAGAIA; LELÉO; COMPRIDO, 1962).

Do samba à fotonovela, a dimensão do trabalho (“as lutas da vida”) esmaeceu-se. A economia agrária sucumbiu à economia do desejo. Nada mais natural, portanto, que a senzala desaparecesse também da capa do livro. Mas um sintagma tão poderoso – Casa-Grande & Senzala – não poderia diluir-se tão facilmente. Tendo adquirido nova conotação, nós o reencontramos agora em circunstâncias outrora inimagináveis. Em Arraial d’Ajuda, no litoral da Bahia, por exemplo, há uma pousada chamada Casa-Grande e Senzala. Alguém se hospedaria lá? Certamente, mas apenas na casa-grande. No *site* do empreendimento, uma fotografia mostra um dos quartos do hotel. As cadeiras e a cama, com dossel e mosquitoireiro de renda, remetem a um ambiente tradicional e luxuoso. Mas, e a senzala, onde teria ido parar? Uma pequena gravura na parede do quarto tanto alude como desloca a referência à escravidão, pois reproduz uma cena de servidão no Egito Antigo.<sup>13</sup>

13. O site do empreendimento foi renovado, desde 2014, mas as referências ao Egito ainda são visíveis nas fotos de alguns quartos. Ver: <http://www.casagrandedsenzala.com.br/> (último acesso em 28/12/2016).

Uma vez que todos os hóspedes agora habitam a casa grande, qual a parte da senzala nesse pacote turístico? A resposta é fácil: são os restaurantes. Na cidade histórica de Parati, em 2012, surgiu uma “Senzala Churrascaria Rodízio”. Mas esse não foi o primeiro nem será o último. Uma pesquisa simples na Internet revelará dezenas de restaurantes com esse nome espalhados pelo Brasil. Também há notícias de restaurantes Senzala em Paris e Nova York e até de uma *crêperie* recentemente inaugurada no Canadá. O signifiante deslizou de tal maneira que ninguém realmente se ofende ao ser convidado para ir comer na senzala. Ao contrário, aceita-se imediatamente o convite, na certeza de que se vai usufruir dos melhores e mais refinados sabores.

Toda imagem é um sintoma (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 243-313). A fotografia na capa do livro de Freyre sugere que a imaginação da casa-grande terminou por *ocupar* a senzala. Em Recife, cidade natal de Gilberto Freyre, a nova configuração desses termos alcançou sua expressão mais dramática. Diante da imponente residência em que viveu o sociólogo, no bairro de Apicucos, hoje transformada em museu em sua honra, inaugurou-se um motel “Senzala” (fig. 14). O slogan de lançamento não desperdiçava a piada: “Visite a Casa-Grande e divirta-se na Senzala”. Os herdeiros de Freyre conseguiram que a publicidade fosse retirada, mas o motel vingou e é um sucesso na cidade. No *outdoor* que anuncia as suítes “sadô” podemos ler: “Aqui você vai para a chibata”. Assim como sucedeu com os restaurantes, os motéis Senzala também estão se multiplicando. Em Porto Alegre, cidade situada em uma região do país em que não houve cultivo de cana, nem casas-grandes, tal como descritas por Freyre, há outro. Na propaganda desse motel na Internet já não há mais qualquer vestígio de mestiçagem. É um local reservado ao encontro de casais brancos. Mas, curiosamente, as referências diretas ao martírio dos escravos são ainda mais explícitas. Na “Suíte Pelourinho”, por exemplo, o poste onde eram amarrados e torturados promete agora os mais intensos prazeres.<sup>14</sup> A conversão imaginária da senzala dos escravos em lugar de delícias, tanto culinárias como eróticas, não apenas esmaece e torna cada vez mais remotas as imagens da escravidão no Brasil como, principalmente, manifesta o desejo atual – sexual, mas não só – de pertencermos todos à casa-grande.

14. O site foi recentemente renovado. Os protagonistas mudaram, mas continuam brancos. Ver: <http://www.motel-senzala.com.br/index> (último acesso em 28/12/2016).



Figura 14: Motel Senzala, Recife, 2014 (Foto do autor).

Mas, como estamos cansados de saber, nada desaparece completamente da memória. E, como Freud (1981, p. 2053-2060) nos ensinou, o recalado sempre retorna. A aparição súbita do negro é um susto, uma assombração, revestindo de comicidade o pânico social que a classe média urbana brasileira herdou dos antigos estamentos senhoriais. No filme *1922 - A Exposição da Independência*, documentário de Silvino Santos rodado na grande exposição que comemorou no Rio de Janeiro o centenário da Independência do Brasil, um jovem negro emerge subitamente de um grande vaso de barro (MARTINS, 2013, p. 33-34). É a repentina aparição do negro que, qual fantasma, atravessa a membrana do presente – como na fotografia do estivador do Cais do Sal, em Belém, 1980, de Luiz Braga. Aparições como essas ocorrem inúmeras vezes na iconografia brasileira, em particular no cinema. A sequência do nascimento de Macunaíma, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1968, também encontra sua versão fotográfica na conhecida série de Rogério Reis sobre o Carnaval no Rio de Janeiro (fig. 15).

15. É disso que nos dão testemunho duas fotografias, feitas com mais de 50 anos de intervalo. A primeira, o registro documental de Marcel Gautherot de um minerador, no Pará, em 1950; a segunda, o retrato alegórico feito por Pedro David, em 2005, do morador de uma região em Minas Gerais em vias de ser inundada para a construção de uma represa usando um capacete de escafandrista.

Neste sentido, o fantasma do negro da senzala não está propriamente invisível – nem mesmo entre os estratos superiores da sociedade brasileira moderna – mas submerso.<sup>15</sup> Banido do imaginário casa-grande dominante, esse fantasma retorna na fotografia de variadas maneiras, mas é na condição de sombra que

é convocado com mais frequência. Em uma fotografia de Walter Firmo, *Estado de Sítio*, tomada em 1977, ainda sob a ditadura militar, os policiais correm pelas ruas de um bairro da periferia do Rio de Janeiro diante das sombras dos moradores, em sua maioria, crianças e jovens. São todos negros? Qualquer brasileiro, habituado a ler os sinais distintivos de classe e raça responderia que sim. Pertencem a um segmento da população que permanecia à sombra, não apenas em função das condições sociais em que vivia, mas por raramente ocupar o papel de protagonista na história nacional.

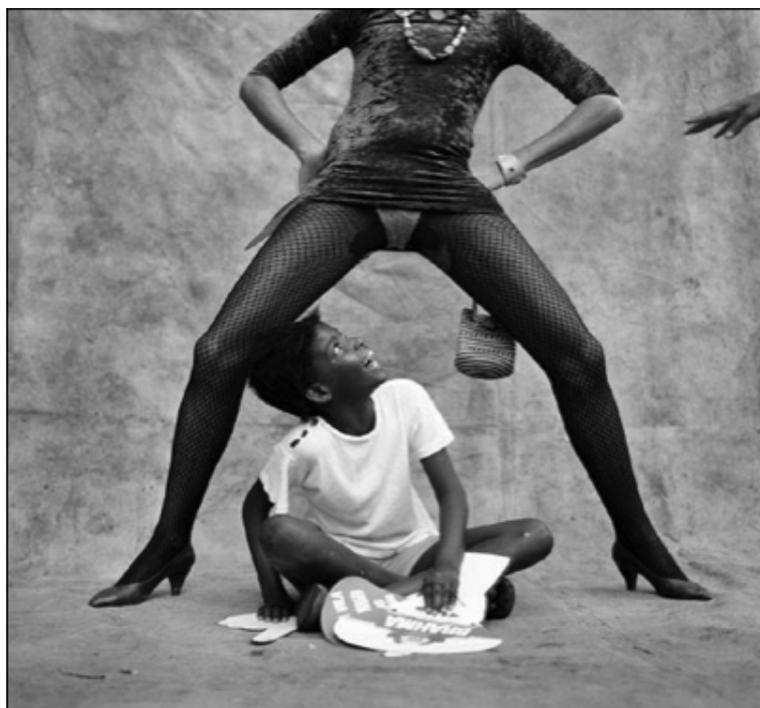


Figura 15: Rogério Reis. Carnaval na Lona, Rio de Janeiro, s./d.

Neste sentido, não houve sombra mais célebre na história política brasileira que Gregório Fortunato, chefe da guarda pessoal do Presidente Getúlio Vargas, apelidado de “Anjo Negro” pela imprensa. Filho de um escravo liberto, Fortunato acabou seus dias preso, acusado de tramar o atentado contra Carlos Lacerda, inimigo político de Vargas. A celebridade do guarda-costas, no entanto, nunca representou qualquer protagonismo. Durante o segundo governo de Vargas (1951-54) os fotógrafos buscavam incluí-lo nas imagens porque essa imensa figura negra valia, para a imprensa de oposição, como evidência do lado oculto e corrupto do poder do presidente.

Em minha opinião, no entanto, a imagem mais emblemática do caráter sombrio da falta de protagonismo político da população negra brasileira é uma fotografia de Evandro Teixeira, tirada durante as manifestações estudantis contra a ditadura militar, no Rio de Janeiro, em 1968. Indiferente aos estudantes, vigiados à distância pelo militar armado de fuzil e baioneta, um trabalhador negro dos jardins públicos da cidade descansa após o almoço deitado em seu carrinho de mão.

Há uma parte submersa da senzala. Um resto deixado pelo excesso de horror, pela parte inominável do horror. Um resto que não se deixou consumir inteiramente no fogo da mercadoria. Na fotografia, esse resto costuma se manifestar na forma da ironia (Walter Firmo, Evandro Teixeira), da comicidade (Rogério Reis) e/ou da alegoria (Pedro David). Mas, às vezes, o recalcado retorna violentamente: a sombra da escravidão vem à luz, provocando escândalo e consternação. Comoções mais ou menos passageiras, mas que imprimem suas imagens de forma duradoura na memória coletiva. Foi o caso da fotografia vencedora do prêmio Esso, em 1983. Luiz Morier acompanhava a ação da polícia em uma favela do Rio de Janeiro (fig. 16). Naquele dia, o número de prisões foi tão grande que faltaram algemas. Um policial conseguiu uma corda e os presos foram conduzidos amarrados um ao outro. Morier intitolou sua foto “Todos Negros” e não houve quem não relacionasse a ação dos policiais aos chamados capitães-do-mato, agentes que no tempo do Império eram encarregados de recapturar os escravos fugidos. Tal semelhança foi, claro, o motivo do prêmio. Uma imagem adormecida, latente, que se materializa, em igual medida, no gesto dos policiais, nas lentes do fotógrafo e na memória dos leitores do jornal. À primeira vista, a indignação do público parece dizer respeito à “brutalidade policial”, mas é a naturalidade da ação que verdadeiramente choca. Isto é, o modo como “naturalmente” coloca-se em ato no *presente* as imagens que a história nos acostumou a ver como *passadas*. Que os presos sejam tratados com desrespeito é menos motivo de revolta, creio eu, que a ação dos policiais ao reencarnar em corpos vivos a imagem morta.

Em fevereiro de 2014, uma fotografia similar invadiu a mídia (fig. 17). Um adolescente, suspeito de furto, foi capturado e espancado, secretamente, por um grupo de moradores em um bairro de classe média do Rio de Janeiro. Depois, foi deixado preso a um poste com uma tranca de bicicleta em torno do

pesçoço. A associação fez-se imediatamente: a nudez e os ferros que o prendiam a um poste em uma via pública atualizavam os castigos corporais a que eram submetidos os escravos fujões e desobedientes. Essa fotografia, de modo ainda mais evidente que a anterior, já existia muito antes de ter sido feita.

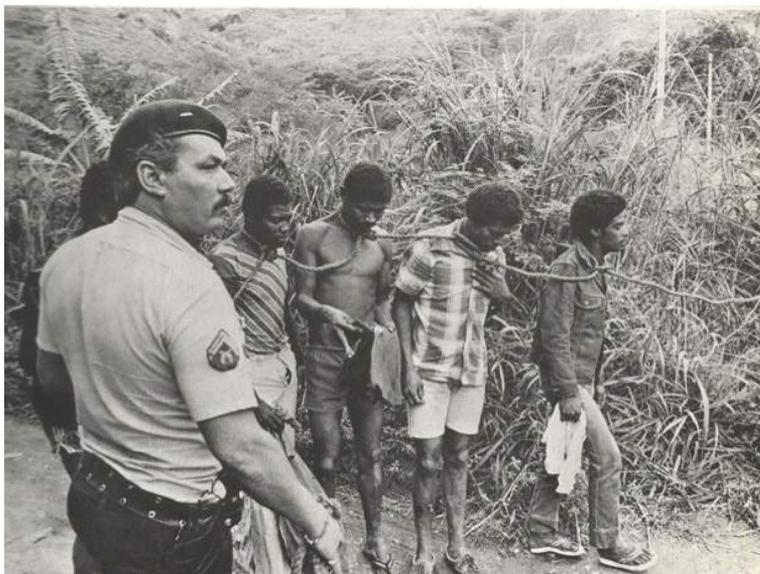


Figura 16: Luiz Morier. “Todos Negros”. Rio de Janeiro, 1983.



Figura 17: Ivone Bezerra de Melo. Rio de Janeiro, 2014.

Estranho destino o da senzala. Sua imagem, desaparecida da capa do livro, parecia ter se dissolvido no tempo. Mas foi, na verdade, abarcada pelas fantasias da casa-grande. Transformou-se neste lugar imaginário onde podemos realizar nossos desejos, na morada das nossas ilusões senhoriais. Quem ainda se surpreenderia com a inauguração de um Senzala Shopping Center? No entanto, quanto mais a casa-grande que habita em nós der livre curso à onipotência imaginária de seus desejos (desejos que, afinal, jamais serão plenamente satisfeitos), mais *real* e *violento* será o retorno das imagens de sofrimento que concordamos em soterrar. Violência real de imagens perdidas em busca de novos corpos para reencarnar.

A imagem da escravidão foi banida da capa da edição comemorativa do livro de Freyre porque o restaurante e o motel são as novas faces da senzala. A dualidade e a tensão sucumbiram à promessa de gozo. Da senzala histórica, restaram apenas as assombrações. Almas desabrigadas, fantasmas-sem-teto, que voltarão sempre a nos assediar, dramática e dolorosamente, como um menino nu acorrentado a um poste.

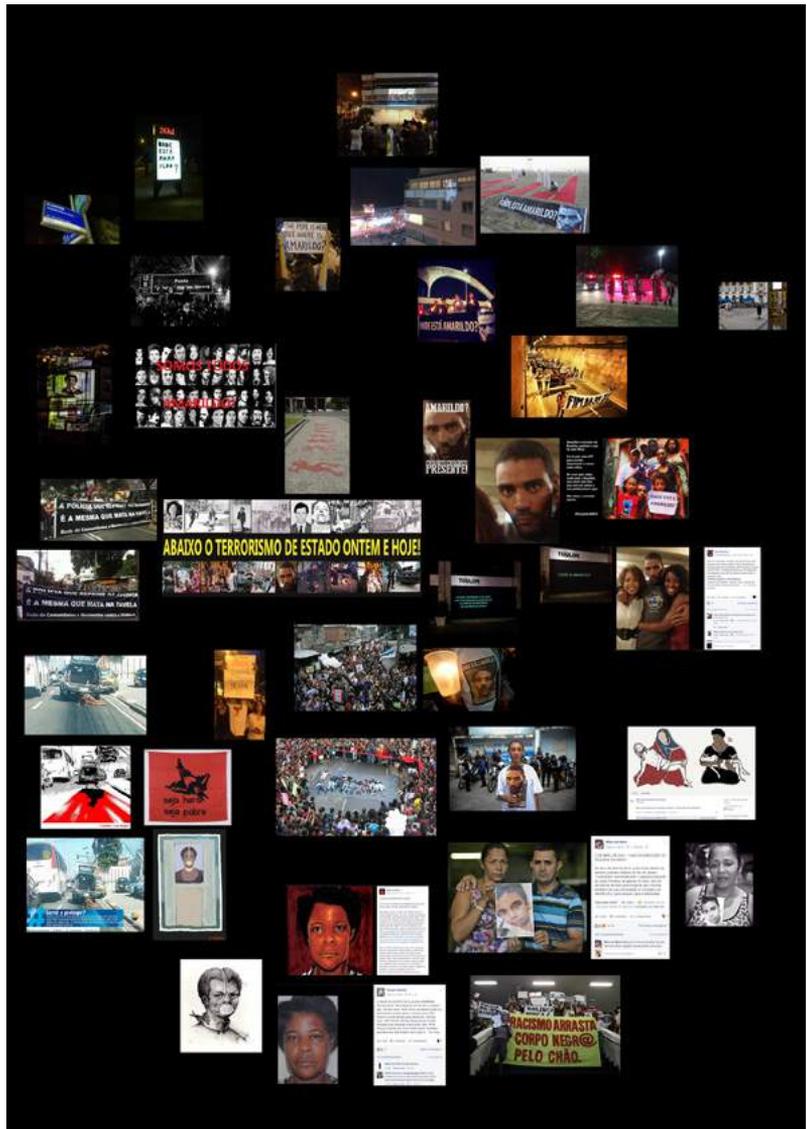
## REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Epílogo. In: *História da Vida Privada no Brasil* (v. 2). São Paulo: Cia das Letras, 1997. p. 439-440.
- AS NOIVAS dos deuses sanguíneos. *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro), 15/11/1951.
- BARTHES, Roland. Retórica da Imagem. In: *O Óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 27-41.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.
- \_\_\_\_\_. Karl Kraus. In: *Selected Writings II*. Cambridge: The Belknap Press, 2005. p. 433-458.
- CYPRIANO, André; ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. *Quilombolas: tradições e cultura da resistência*. São Paulo: AORI Comunicação, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FREYRE, Gilberto. [Apresentação]. In: BRONZEADO, Luiz. *Engenhos e senzalas*. João Pessoa: A União, 1982. p. 6.
- \_\_\_\_\_. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- FREUD, Sigmund. La Represion (1915). In: *Obras Completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 2053-2060.
- HANSEN, Karl-Heniz (org). *Isto é a Bahia!* São Paulo: Melhoramentos, 1955.
- JAGUARIBE, Beatriz; LISSOVSKY, Mauricio. The Visible and the Invisibles: Photography and Social Imaginaries in Brazil. *Public Culture* (Durnham), v. 21, n. 1, p. 175-209, 2009.
- LENDVAI-DIRCKSEN, Erna. *Das Deutsche Volksgesicht*. Tirol und Borarlberg. Bayreuth: Gauerlag, 1941.
- \_\_\_\_\_. *Das Deutsche Volksgesicht*. Niedersachsen. Bayreuth: Gauerlag, 1943.
- LISSOVSKY, Mauricio. A Vida Póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas* (Belém), v. 9, n. 2, p. 305-322, maio-ago. 2014a.

- \_\_\_\_\_. *Pausas do Destino*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014b.
- MARTINS, Luciana. *Photography and Documentary Film in the Making of Modern Brazil*. Manchester: Manchester University Press, 2013.
- PICCHIA, Menotti Del. [Conferência na Semana de Arte Moderna, 1922]. Disponível em: <http://literalmeida.blogspot.com.br/2008/01/conferencia-de-menotti-durante-semana-de.html>. Acesso em 27 dez. 2016.
- REIS, José Carlos. *As Identidades do Brasil de Varhagem a FHC*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- PAULINO, Roberto. Um Carnaval para jamais ser esquecido. Disponível em: <http://www.academiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos/artigo-069.htm>. Acesso em 28 dez. 2016.
- SOUZA, Camila Targino; VIERA DE MELO, Cristina Teixeira. Do silêncio angustiante aos sentidos desviantes: Subversão discursiva na microesfera do exercício de poder. *Revista Rua* (Campinas), n. 15, p. 14-28, jun. 2009.
- TORRES, Felipe. ‘Casa-Grande e Senzala’ completa 80 anos com o mesmo vigor polêmico de quando foi lançado. *Diário de Pernambuco* (Recife), 01/12/2013. Disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/12/01/internas\\_viver,476732/casa-grande-e-senzala-completa-80-anos-com-o-mesmo-vigor-polemico-de-quando-foi-lancado.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2013/12/01/internas_viver,476732/casa-grande-e-senzala-completa-80-anos-com-o-mesmo-vigor-polemico-de-quando-foi-lancado.shtml). Acesso em 27 dez. 2016.
- ZAGAIA, Jorge; LELEO; COMPRIDO. *Casa-Grande & Senzala*. Samba-enredo da Mangueira, 1962.
- ZARZICKA, Marta; KLEPPE, Martjin. Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11. *Media, Culture and Society*, v. 35, n. 8, p. 977-995, 2013.
- ZARZICKA, Marta. *Gendered tropes in war photography: mothers, mourners, soldiers*. New York; Routledge, 2016.

Data do recebimento:  
16 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
27 de junho de 2017



# **Morte Imagem Viva: circulação das imagens e usos políticos das memórias entre as redes digitais e a cidade em disputa**

JANE CLEIDE DE SOUSA MACIEL

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutora em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem (IF-MA) e do Laboratório em Mídias e Métodos Digitais da UFRJ (MediaLab-UFRJ).

**Resumo:** Através da constituição de uma prancha experimental inspirada no Atlas de imagens de Aby Warburg (2010) e na Cartografia Ator-Rede de Bruno Latour (2007), objetivamos retratar uma trama de imagens a fim de discutir como seus fluxos migratórios nas redes digitais possibilitam que estas progressivamente mobilizem mediações políticas. Ao explorar um recorte do arquivo visual do projeto *Atlas #ProtestosBR*, comentaremos falas e cenas que manifestam o “dano” (RANCIÈRE, 1996) diante da desigualdade, do racismo e da afronta à liberdade.

**Palavras-chave:** Memória. Visibilidade. Tecnopolítica. Morte. Dano.

**Abstract:** Through the creation of an experimental board inspired by the Atlas of images by Aby Warburg (2010) and the Actor-Network Cartography of Bruno Latour (2007), we retrace a plot of images in order to discuss how their migratory flow in digital networks progressively allows them to mobilize political mediations. When exploring a part of the visual archive of the project *Atlas #ProtestosBR*, we comment on speeches and scenes that show the “harm” (Rancière, 1996) in the face of inequality, racism and the affront to freedom.

**Keywords:** Memory. Visibility. Technopolitics. Death. Wrong.

## Desaparecimento e presença

Pelo recorte de uma fotografia tecnicamente precária tivemos acesso à imagem de um rosto cujo olhar fita e desafia quem por ele foi atravessado nas muitas rotas de seus usos e aparecimentos (fig. 1). A foto foi inicialmente divulgada no intuito de apontar para mais um desaparecido em uma favela brasileira, no caso, a comunidade da Rocinha no Rio de Janeiro. Este homem negro e com feição séria no registro é Amarildo Dias de Souza, ou simplesmente Amarildo, nome clamado para além daqueles que o conheciam pessoalmente em uma ampla campanha em torno do seu desaparecimento ocorrido no dia 14 de julho de 2013. Naquele momento, os protestos nas ruas e nas redes eram intensos, frequentemente voltando ao tema dos abusos de poder por parte da polícia militar, de modo que o “caso Amarildo” repercutiu intensamente no âmbito ativista por se tratar de uma pessoa conduzida para averiguação na Unidade de Polícia Pacificadora (UPP) da Rocinha e desaparecida depois disso. “Cadê Amarildo?” ou “Onde está Amarildo?” foram interrogações incessantes nas redes sociais, acompanhadas da fotografia que mesmo com pouca definição assumiu grande força estético-política por sua potência de mobilização de afetos.

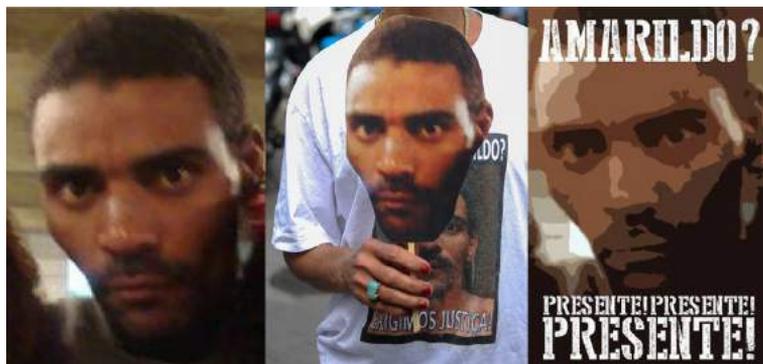


Figura 1: Espectros de Amarildo: Foto precária, camiseta e máscara, e meme “Amarildo? Presente!”.

Um desaparecido é uma figura ambígua, pois apesar de não ser necessariamente um morto, sua ausência instaura a angústia naqueles que perguntam sobre sua possível morte. Nesta lacuna fica sua imagem e com ela a incansável denúncia, da viralização na internet à consequente repercussão nas mídias corporativas, concomitantemente aos protestos, sejam eles com o objetivo

específico de expor o caso ou aqueles com pautas heterogêneas, mas que também foram tomados por diferentes intervenções com este intuito. No cerne dos protestos de 2013 e, em particular, nas estratégias tecnopolíticas que se valiam do uso de imagens em redes digitais associadas a uma escrita que é tanto formada pelas “falas políticas” (RANCIÈRE, 1996) que tomam corpo e vão às ruas, como é formuladora de novos enunciados, o retrato de Amarildo é entendido neste trabalho como um “ator-rede” (LATOURE, 2007) potente para debatermos, a partir dele, a seguinte questão: como contrastar o debate sobre a “vida” das imagens e as imagens que remetem aos mortos vítimas da violência do Estado no âmbito das práticas políticas contemporâneas? Presença, ausência e sobrevivência intercalam-se nas agências dessas imagens que carregam dor e indignação, mas também motivação para reivindicar justiça.

1. É importante esclarecer que nem todas as imagens da prancha ilustrarão o artigo. No entanto, ao prezarmos por um relato que expresse a forma rede, faremos referência ao longo do texto às demais imagens montadas na constelação visual proposta na figura 1.

2. Projeto realizado pelo Laboratório em Mídias e Métodos Digitais (MediaLab. UFRJ), vinculado ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, que lançou em 2013 uma chamada pública (“ChIPS – Chamada de Imagens Políticas Sobreviventes”) a partir da pergunta: “quais imagens dos protestos sobrevivem em sua memória?”. A iniciativa destina-se a receber imagens dos protestos acontecidos a partir de 2013 no Brasil, através de uma construção coletiva que pretende recuperar e ativar uma “memória visual comum”. Ver o site <http://medialabufrj.net/mnemopolis/atlas/>, que funciona tanto para a exibição das imagens recolhidas como para acessar a plataforma para uploads de novas imagens (<http://medialabufrj.net/mnemopolis/#/>).

A constituição de uma prancha inspirada no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010) e guiada por indicações metodológicas da teoria ator-rede, em especial na perspectiva de Bruno Latour (2007), orientará a exploração dessas cadeias de imagens e de suas operações estéticas,<sup>1</sup> rastros que carregam consigo formas de existências que se reúnem e se atritam. Entendendo a imagem como um ator no comum, partiremos inicialmente de fotografias enviadas ao arquivo do projeto *Atlas #ProtestosBR*,<sup>2</sup> que compreendemos a um só tempo como “imagens sobreviventes” (DIDI-HUBERMAN, 2013) e “imagens políticas” que manifestam esteticamente subjetivações e experiências (RANCIÈRE, 1996). Desdobraremos seus aparecimentos convocando outros fragmentos visuais que serão relacionados nesta montagem que tem como objetivo tornar visível disputas e controvérsias que vieram à tona nas redes digitais e nas cidades.

Em vez de uma atitude sensacionalista de produção e circulação de imagens de mortos que geram efeitos ambíguos entre fascínio e indiferença na recepção, consideramos que a constituição processual das conexões de imagens de cunho acima citado permite compreender como a morte assume o status de uma imagem viva, que assombra os mecanismos opressivos que perduram pela impunidade. E que, se há vida nas imagens, precisamos problematizar as dimensões humanas e tecnológicas que colocam em movimento e ação as potências inscritas em sua superfície e desdobradas nas redes sociotécnicas (LATOURE, 2007). Das imagens enviadas ao projeto *Atlas #ProtestosBR*, a

fotografia de Amarildo é nosso ponto de partida para a construção desta prancha de reminiscências de mortos e desaparecidos que retornam e se fazem presentes nas tramas simbólicas que reivindicam um outro olhar sobre o racismo institucional no âmbito da segurança pública.

De uma imagem que pouco diz sobre este homem além de sua fisionomia à reação muda das autoridades policiais que se negavam a fornecer informações sobre seu paradeiro, surge uma rede falante. O corpo de Amarildo jamais foi encontrado, sendo que, depois de seis meses de busca, foi decretada sua morte presumida. Sua imagem, porém, permaneceu viva durante este período, a cada vez que era movimentada como um emblema do genocídio em comunidades vulnerabilizadas pelo descaso das políticas públicas, demonstração clara da “função assassina do Estado” que segundo Michel Foucault (1999, p. 306) “só pode ser assegurada, desde que o Estado funcione no modo do biopoder, pelo racismo”. Neste contexto não se trata apenas do assassinio direto, mas também indireto, ou seja, “o fato de expor à morte, de multiplicar para alguns o risco de morte ou, pura e simplesmente, a morte política, a expulsão, a rejeição etc” (FOUCAULT, 1999, p. 306). Naquele retrato, a figuração exterminada pelo racismo: negro, pobre e favelado. Imagem de uma guerra sintomaticamente chamada de “Paz Armada”, nome da operação policial que conduziu arbitrariamente Amarildo sem ordem judicial.

Para aquele cuja vida era invisibilizada, o retrato funciona como reivindicação do visível e pressão pública para que a impunidade não transcorra, sendo manifestação de um “dano” diante da desigualdade enfrentada por essa “parcela dos sem-parcela” (RANCIÈRE, 1996). Pela página de Facebook “Cadê o Amarildo?” podemos recuperar rastros desta construção icônica e de como tal retrato convocou toda uma cadeia de imagens a atuarem nesta busca que se tornou notória em 2013.<sup>3</sup> Não somente um “espectador”, mas um “observador-operador” é deslocado em sua experiência no mundo comum através das operações em torno das memórias de mortos. Colocamos em questão como certas “operações imaginantes”,<sup>4</sup> tal como Marie-José Mondzain (2012, p. 85, trad. nossa) denomina “[...] aquelas que nos fazem produzir imagens e que nos permitem reconhecê-las como tais [...]”,<sup>5</sup> são capazes de engendrar deslocamentos de experiência no mundo comum através da carga mnésica e do *pathos* advindos da

3. Optamos por pesquisar a página de Facebook “Cadê o Amarildo?” (<https://www.facebook.com/Cad%C3%AA-o-Amarildo-418832998237714/>) por ter maior número de curtidas se comparada a outras páginas com objetivos semelhantes: “Onde está o Amarildo” (<https://www.facebook.com/ONDE-EST%C3%81-O-Amarildo-145622982303391/>) e “Campanha Amarildo” (<https://www.facebook.com/campanha.amarildo/>). Nossa intenção é explorar um canal ativista na plataforma facebook, paralelamente ao trabalho de pesquisa realizado a partir das imagens do arquivo do *Atlas #ProtestosBR*, o que possibilitou identificar com mais clareza a rede formada em torno da campanha.

4. Em francês, “opérations imageantes”. Optamos por traduzir como “operações imaginantes” para se aproximar ao máximo do termo original que se refere a algo que produz imagens, que imagina, e não somente que se expressa por meio de imagens. Logo, percebemos uma nuance entre os termos “imaginante” e “imagético”, em francês, “imagétique”.

5. No original: “[...] celles qui nous font produire des images et qui nous permettent de les reconnaître comme telles [...]”.

morte como inquietação. Assim, é necessário observar esta rede de imagens pelos processos de subjetivação e de constituição do comum, onde sujeitos corporificam e circulam este paradoxo “imaginante”, de uma ausência que se localiza na presença e na imaginação dos que perguntam por Amarildo.

[...] na encruzilhada não somente entre o corpóreo e o incorpóreo, mas também, sobretudo, entre o individual e o coletivo. As imagens são, portanto, um elemento marcadamente histórico, mas, segundo o princípio benjaminiano pelo qual surge vida de tudo aquilo do que surge história (e que poderia ser reformulado no sentido que surge vida de tudo o que surge imagem), elas são, de algum modo, vivas. [...] as imagens precisam, para serem verdadeiramente vivas, que um sujeito, assumindo-as, una-se a elas, mas nesse encontro [...] está insito um risco mortal. (AGAMBEN, 2012, p. 61)

No que tange à imagem de Amarildo, sua primeira ação é dar a ver o caso e convocar pessoas a pressionarem o governo do Estado do Rio de Janeiro. O enunciado vai às ruas cinco dias depois do desaparecimento e, para isso, a mobilização das redes é fundamental. O retrato original, do qual foi recortado apenas o rosto, tal como usualmente circulado, foi postado em 19 de julho pela página “Viva Rocinha” no Facebook, que divulgava o evento “Queremos Amarildo”, organizado pela família da vítima.<sup>6</sup> A foto demonstrara logo de início muitas controvérsias daquele momento, com comentários que iam desde relatos de moradores sobre a sensação de insegurança nesta comunidade “pacificada”<sup>7</sup> à comparação com a visibilidade midiática dada ao saque da loja Toulon, no protesto do dia 17 de julho, no Leblon, ilustrativo do discurso sobre o vandalismo nas manifestações.

O mesmo paralelo discrepante traçado com a importância dada ao saque é resumido em uma das primeiras fotografias postadas na página “Cadê o Amarildo?” no primeiro dia de seu funcionamento, em 22 de julho de 2013. A pergunta-denúncia “Cadê o Amarildo?” foi projetada na porta da loja Toulon, onde também foi exibida a indiferença diante da chacina ocorrida na favela da Maré entre os dias 24 e 25 de julho, quando dez pessoas foram mortas em uma operação do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) da Polícia Militar do Rio de Janeiro: “quando morreram 10 na Maré não teve reunião de emergência da cúpula de segurança

6. Ver: <https://www.facebook.com/VivaRocinha/photos/a.311982832180105.80438.202686879776368/586404648071254/?type=3&theater>

7. Fabiana Luci de Oliveira (2014, p. 16-17) no livro *Cidadania, justiça e “pacificação” em favelas cariocas* justifica o uso das aspas “[...] em virtude da crítica ao termo por sua vinculação à lógica da guerra e à lógica do Estado de lidar com as favelas a partir de políticas de controle e repressão dos moradores desses territórios. O termo ‘pacificação’ reforça a representação já arraigada no imaginário social carioca das favelas como locais de perigo, bagunça, desordem, e de seus moradores como ‘vagabundos ou criminosos’.

Assim, a pacificação se apresentaria como uma ‘iniciativa civilizadora[...]’.

do governo do estado” (fig. 2). “Fazer ver” é pressuposto para “fazer falar” por outros circuitos comunicacionais, já que o grau de relevância das pautas sobre a violência nas favelas em veículos midiáticos de massa restringe-se constantemente à cobertura de situações de conflito, com abordagens que banalizam a intensidade do problema ao construir discursos consensuais, a exemplo da “guerra ao tráfico”, sem maiores problematizações sobre as perspectivas da violência urbana que permeia o cotidiano de muitas comunidades. “Fazer ver” de outro modo, com outros códigos e estratégias sensíveis.



Figura 2: Loja Toulon, fachada do dissenso.

As reações devem ser imediatas, seguindo a temporalidade frenética da internet, o que justifica projetar a pergunta das redes no espaço físico da loja um dia depois do saque, intervenção urbana que se converte em imagem para ser distribuída (ou divulgada). Sujeitos e coletivos se dão conta da potência dessas reações estéticas

quando elaboradas com o repertório em voga no momento. Para fazer das controvérsias imagens que provocam e perturbam é preciso coletar signos para remontá-los na tônica que se deseja expressar, como acontece quando a porta de uma loja deixa de ser a proteção da propriedade privada para se tornar a superfície onde se projetam falas discordantes dos discursos hegemônicos.

### **Circulação das imagens contra invisibilidade política**

O “caso Amarildo” é um exemplo de como é necessário promover um amplo grau de empatia e envolvimento para repercutir na rede e com isso pressionar autoridades públicas. No caso da polícia, a versão propalada era a de que Amarildo teria sido liberado depois da averiguação na UPP e que sua possível execução seria uma ordem do tráfico de drogas da Rocinha. Para a família e outras pessoas da comunidade esta versão não era aceitável e era preciso trazer à tona o desaparecimento com a maior abrangência possível, valendo-se do turbilhão gerado pela sequência de manifestações desde junho daquele ano. Junto a uma “pergunta-slogan” de fácil assimilação, o retrato de Amarildo assume um estatuto panfletário: “Amarildo? Presente! Presente! Presente!” (fig. 1).

8. No original: “L’image n’est pas immortelle mais elle est éternelle, dans l’indétermination de sa présence. Présence dont il faut comprendre qu’elle est le signe d’une absence.”

9. A esse respeito ver as reportagens do G1 Rio, “Caso Amarildo: juíza condena 12 dos 25 policiais militares acusados”, de 01 de fevereiro de 2016, e a da Folha Uol, “Familiares de Amarildo vão receber R\$ 3,8 milhões de indenização do Rio”, de 10 de junho de 2016. Respectivamente disponíveis em: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/02/caso-amarildo-juiza-condena-13-dos-25-policiais-militares-acusados.html> e <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/06/1780543-familiares-de-amarildo-va-receber-r-500-mil-de-indenizacao-do-rio.shtml>.

“A imagem não é imortal, mas ela é eterna, na indeterminação de sua presença. Presença da qual é preciso compreender que ela é signo de uma ausência”, afirma Mondzain (2012, p. 86, trad. nossa).<sup>8</sup> Sua presença é imagem em contínua circulação, ao passo que ao longo dos dias tornava-se mais recorrente a afirmação de que Amarildo estava morto. Sua foto ilustra um vazio, como um cartaz que procura por um desaparecido, mas também daquele que é marcado para morrer, alguém que se queria “dar um sumiço”. Amarildo é ausência, mas se faz presente como memória em movimento até que linhas de visibilidade progressivamente se manifestem no âmbito das atribuições legais e jurídicas a serem tomadas: policiais punidos e familiares ressarcidos pelo Estado.<sup>9</sup>

A vida da imagem está em sua migração na rede, pela qual toda uma série de acontecimentos é mobilizada pelos gestos de tornar visível o não visto. Assim, no arquivo do *Atlas #ProtestosBr*, além do persistente retrato foram enviadas outras imagens associadas à pergunta desafiadora. “Onde está Amarildo?” em um letreiro luminoso em Belo Horizonte, postado pela página *Ocupe a*

mídia.<sup>10</sup> “Cadê Amarildo?” em uma grande faixa segurada por cinco pessoas em frente a duas viaturas da polícia, fotografia que ilustra um artigo sobre “a nova estética do protesto”.<sup>11</sup> “#Cadê Amarildo” e “#Fora Cabral” descolam de um tapume em frente ao “Ocupa Câmara Rio”, rastros dos protestos no corpo da cidade (fig. 3).



Figura 3: A busca por Amarildo no espaço público.

Na fotografia do protesto que saiu da Rocinha em direção ao Leblon, em uma das faixas carregadas, a foto de Amarildo e a pergunta sobre seu paradeiro são acompanhadas das fotografias do Major Edson Santos e do então governador Sérgio Cabral, seguidas da frase “não sei...”. Como estampa das camisetas de alguns manifestantes temos outra fotografia do rosto de Amarildo, onde a pergunta é seguida pela afirmação: “exigimos justiça” (fig. 1). É preciso não somente expor e chamar a atenção para a ausência do ajudante de pedreiro, como denunciar os responsáveis em diferentes níveis governamentais, do major comandante da UPP ao governador omissos. A foto no túnel movimentada pelas ruas o que é circulado nas *timelines* e a caminhada dos revoltosos volta para as redes.<sup>12</sup>

A guerra existe entre os mais pobres e é extremamente atroz, porém sua visibilidade política é desproporcional diante do número de mortes violentas. A colaboração entre a família de Amarildo, a comunidade da Rocinha e diversos movimentos políticos insurgentes em 2013 permitiram que protestos contra a violência nas favelas pudessem ter uma repercussão maior e transitar com mais facilidade por territórios urbanos e midiáticos. “Os pobres também já saíram de casa, é verdade. Porém tudo é diferente com eles. Em fins de 2011, moradores da Rocinha promoveram uma passeata na direção da casa do governador do Rio de Janeiro. A polícia impediu que eles se aproximassem”, rememora Lincoln Secco (in MARICATO et al, 2013, p. 78), que contrasta esse episódio com o acampamento diante da casa

10. Ver: <https://www.facebook.com/446188435478493/photos/a.448390035258333.1073741828.446188435478493/456345154462821/?type=3&theater>

11. Fotografia de Camila Nobrega, do Canal Ibase, no artigo “Uma história sobre a nova estética do protesto”, de Raluca Soreanu, disponível em: <http://uninomade.net/tenda/uma-historia-sobre-a-nova-estetica-do-protesto-2/>

12. Seja em notícias da mídia de massa, nas postagens e transmissões ao vivo, como as realizadas pela Mídia Ninja no dia 01 de agosto de 2013. Ver: <https://www.facebook.com/MidiaNINJA/photos/a.164308700393950.1073741828.164188247072662/210892275735592/?type=3&theater>

13. O que pode ser percebido pelas postagens e compartilhamentos realizados pela página de “Cadê o Amarildo?”. A página iniciou suas atividades em 22 de julho de 2013, mantendo a constância em publicações até outubro do mesmo ano. Existem postagens posteriores a esse período, porém de maneira mais espaçada e com temas mais abrangentes.

14. A fotografia que faz parte da galeria de imagens do site de notícias Uol, “Pedreiro Amarildo desaparece após operação policial na favela da Rocinha” atribui os créditos da imagem à página de facebook “Campanha Amarildo”. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/album/2013/08/01/pedreiro-amarildo-desaparece-apos-operacao-policial-na-favela-da-rocinha.htm#fotoNav=25>

15. Ressalteamos a importância dos relatos sobre os protestos como agregadores de percepções sobre os mesmos, fontes adicionais que se vinculam às imagens pesquisadas. No caso do ato ocorrido na Maré no dia 2 de julho de 2013, citemos o texto de Priscila Pedrosa Prisco, “Encontros que deixam marcas. Um relato sobre o ato da Maré”, retirado da página Círculo de Cidadania e publicado no site Correio da Cidadania. Disponível em: [http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=10536:submanchete260215&catid=63:brasil-nas-ruas&Itemid=200](http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=10536:submanchete260215&catid=63:brasil-nas-ruas&Itemid=200)

do governador, o Ocupa Cabral. Embora esta permanência não tenha sido de todo pacífica, como afirma este autor, a repressão policial contra estes movimentos formados em grande medida por jovens de classe média é em outra intensidade. Por outro lado, o período do acampamento (28 de julho de 2013 a 6 de setembro de 2013) coincidiu justamente com o momento de maior intensidade da campanha “cadê o Amarildo?”,<sup>13</sup> o que é notório nas muitas referências imagéticas que trazem esse tema para a espontânea “pauta de reivindicações” deste coletivo, que mesmo contando com poucas pessoas mantinha a frequência de atividades e protestos. É o que vemos, por exemplo, na fotografia da placa da avenida Delfim Moreira que teve o nome substituído por Amarildo Dias de Souza no ato realizado pelos manifestantes do Ocupa Cabral e nomeado de “Rebatizando a rua”.<sup>14</sup> “Rebatismos” como reconfigurações da cidade usualmente marcada por símbolos da história dos vencedores, dissensos na distribuição do sensível (RANCIÈRE, 1996) no espaço urbano.

É notório como em 2013 diferentes pautas foram aglutinadas nas manifestações, dentre as quais a violência, que aparece em muitas das imagens enviadas ao projeto *Atlas #ProtestosBR*: desde a violência nas manifestações ao tema mais abrangente da violência do estado. “A polícia que reprime na avenida é a mesma que mata na favela”, lê-se numa faixa assinada pela Rede de Comunidades e Movimentos contra a Violência, em uma foto de um protesto no centro do Rio de Janeiro. A faixa foi também usada no Complexo da Maré no ato “Em favor da vida” no dia 2 de julho, que exigia investigação das mortes e punição dos responsáveis pela chacina ocorrida em junho daquele ano. Os corpos dos vivos estendidos no chão de uma das faixas da Avenida Brasil lembravam os dez mortos, cujos nomes eram exibidos em placas que marcharam pelas ruas da favela da Nova Holanda, enquanto o aparato da polícia militar cercava o protesto, muitas vezes instaurando medo com tiros para o alto e armamentos menos letais.<sup>15</sup>

Amarildo conchama não somente os mortos do presente, como mobiliza resgates profundos, de memórias forçadamente soterradas e renegadas. Na página “Cadê o Amarildo?”, é lembrada a Chacina da Candelária (23 de julho de 1993), vinte anos depois da ação de policiais que assassinaram a tiros oito

crianças e jovens moradores de rua, deixando vários outros feridos.<sup>16</sup> O passado também ressurgiu no rosto de Amarildo quando este é associado aos retratos de desaparecidos políticos da ditadura, paralelo traçado em um painel cujas fotografias são sobrepostas pela frase em vermelho: “Somos todos Amarildos”. Além disso, a foto de capa da página de facebook (fig. 4)<sup>17</sup> é por si só um exemplo rico da associação anacrônica de imagens políticas. A sentença “Abaixo o terrorismo de estado ontem e hoje” divide ao meio duas sequências de fotos. Acima, memórias da ditadura militar no Brasil: mortos, presos, tanques de guerra e as icônicas fotografias do estudante perseguido na Passeada dos Cem Mil (Evandro Teixeira, 1968) e do falso suicídio de Vladimir Herzog. Na parte inferior, imagens de violência policial nos protestos de 2013: rendições armadas, spray de pimenta jogado em uma criança, manifestante com o rosto ensanguentado, caveirão e, mais uma vez, o retrato de Amarildo retorna. A disposição visual dessa montagem atravessada pela frase militante instaura uma tentativa de revisitação do passado através dessas memórias fragmentadas que são reunidas para propor reflexões sobre o presente. São, portanto, “operações imaginantes” realizadas por atores ativistas que, ao relacionarem rastros do terrorismo e racismo do estado em práticas de regimes ditatoriais e daqueles considerados como democráticos, deslocam sentidos e afetos sobre definições socialmente construídas, funcionando assim como “instruções coletivas”, tal como afirma Susan Sontag:

A familiaridade de certas fotos constrói nossa ideia do presente e do passado imediato. As fotos traçam rotas de referência e servem como totens de causas: um sentimento tem mais chance de se cristalizar em torno de uma foto do que de um lema verbal. E as fotos ajudam a construir – e a revisar – nossa noção de um passado mais distante, graças aos choques póstumos produzidos pela circulação daquelas até então desconhecidas. Fotos que todos reconhecem são, agora, parte constituinte dos temas sobre os quais a sociedade escolhe pensar, ou declara que escolheu pensar. Essas ideias são chamadas de ‘memórias’ e isso, no fim das contas, é uma ficção. Em termos rigorosos, não existe o que se chama de memória coletiva – parte da mesma família de noções espúrias que pertencem a culpa coletiva. Mas existe uma instrução coletiva. (SONTAG, 2003, p.72-73)

16. Referimo-nos ao compartilhamento de duas postagens da página “Rede de Comunidade e Movimentos contra a violência”, no dia 23 de julho de 2013, dia em que se completavam 20 anos da chacina: uma carta escrita por Wagner dos Santos, único sobrevivente vivo da Chacina da Candelária, e um texto sobre a situação desse mesmo sobrevivente. Disponíveis respectivamente em: <https://www.facebook.com/redecontraviolenciarj/photos/a.451493084893296.104818.443075235735081/572885966087340/?type=3&theater>; e <http://www2.sidneyrezende.com/noticia/212736+chacina+da+candelaria+20+anos+depois+vitima+tem+e+voltar+ao+brasil>

17. Ver: <https://www.facebook.com/418832998237714/photos/a.418836198237394.1073741827.418832998237714/447220455398968/?type=3&theater>



Figura 4: Fotomontagem da página de Facebook “Cadê o Amarildo?”.

### Fantasma do litígio

“A violência do terrorismo, como aquela de toda ditadura, golpeia ao mesmo tempo a vida real das vítimas e a vida imaginária dos vivos. Esta morte da imagem acompanha sempre a morte de toda vida e toda liberdade” (MONDZAIN, 2015, p. 103, trad. nossa).<sup>18</sup> O genocídio atinge uma parcela da população invisível e invisibilizada, de modo que a luta pela sobrevivência da memória dos mortos faz parte da luta pela própria sobrevivência nessas comunidades. O luto funde-se à luta. A frequência do aparecimento da mulher de Amarildo e de seus filhos na página pesquisada é marcante, sendo que entre fotografias, cartazes e vídeos, são eles próprios sobreviventes desta guerra e “sujeitos do litígio político” (RANCIÈRE, 1996, p. 48), que saem do lugar atribuído a eles pela constituição policial – vítimas passivas – para expor a farsa da igualdade de direitos. O lugar daquele que falta na família e na comunidade é expresso no *pathos* de dor daqueles que ficam, que superam o medo da perseguição e insistem na resistência pela vida e liberdade, pelas maneiras de ser que carregam consigo.

Antes de atingir as esferas governamentais, parece urgente a sensibilização em torno do extermínio de populações vulnerabilizadas por parte daqueles cujo cotidiano é apartado desse massacre e, é claro, isso não se dá por qualquer operação. Se assim o fosse, os programas televisivos que pautam a violência bastariam. É preciso gerar uma comunidade afetiva em torno desses casos. Por comunidade, contudo, não se compreende uma equivalência das partes, mas sim o entendimento das diferenças entre as parcelas, ou mesmo a tentativa de elaboração do sentimento de reconhecimento do privilégio por parte de alguns. Assim sendo, podemos considerar a partir da discussão gerada pelas imagens aqui relacionadas, que

18. No original: “La violence du terrorisme, comme celle de toute dictature, frappait à la fois la vie réelle des victimes et la vie imaginaire des vivants. Cette mise à mort de l’image accompagne toujours la mise à mort de toute vie et de toute liberté.”

é justamente diante “[...] dessa parcela dos sem-parcela, desse nada que é tudo, que a comunidade existe enquanto comunidade política, ou seja, enquanto dividida por um litígio fundamental, por um litígio que afeta a contagem de suas partes antes mesmo de afetar seus ‘direitos’” (RANCIÈRE, 1996, p. 24).

Aqueles que não são contados e não têm direitos assumem a figura de sujeitos como os familiares de Amarildo, que são em si mesmos a própria manifestação do dano. Para Rancière (1996, p. 51-52), “[o litígio político] passa pela constituição de sujeitos específicos que assumem o dano, conferem-lhe uma figura, inventam suas formas e seus novos nomes e conduzem seu tratamento numa montagem específica de *demonstrações*”. Das múltiplas maneiras que isso pode ocorrer, aquelas que se constituem através de “operações imaginantes” nas redes digitais são articulações complexas entre modos de existência longínquos uns dos outros, que são eles próprios a expressão do tratamento discrepante dado a essas parcelas. Por um lado, a imagem do morto que é a prova do estado de exceção empregado em sua comunidade e em tantas outras. Por outro, os manifestantes alheios a essa realidade, mas que aderem a esta explanação, servindo de mediadores do *pathos* desta mensagem nos territórios onde transitam, seja nas ruas ou nas redes. Assim, como lembra Vilém Flusser (2014, p. 325), a palavra *pathos* significa tanto sofrer como vibrar: “a rede vibra, é um *pathos*, uma ressonância. Essa é a base da telemática, essa simpatia e antipatia da proximidade”.

Contudo, é claro que não podemos considerar de antemão que determinadas operações de resgate e ativação de memórias dos mortos seriam capazes de reconfigurar as relações entre ver, fazer, sentir, dizer e ser. De certo modo, seria uma ingenuidade insistir na ideia de conscientização política pelas imagens como algo evidente, como também critica Rancière (2012, p. 54) ao comentar o “modelo pedagógico de eficácia da arte”: “O problema está [...] na pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos expectadores”. Muito se discute sobre a passagem de uma atitude de espectador passivo para um usuário ativo das mídias e de uma possível autonomia e subversão do trabalho imaterial. Porém é imprescindível atentarmos para as constituições sensíveis da/na coletividade que dependem de muitas variáveis desses “atores-redes” para que estes possam assumir uma potência “emancipatória” ao desencadear um “embaralhamento

das fronteiras dos que agem e dos que olham” (RANCIÈRE, 2012, p. 23). A rede é um *a posteriori*, podendo eventualmente configurar processos de subjetivação política, entendendo que

Em política, um sujeito não tem corpo consistente, ele é um ator intermitente que tem momentos, lugares, ocorrências e cujo caráter próprio é inventar, no duplo sentido, lógico e estético, desses termos, argumentos e demonstrações para colocar em relação a não relação e dar lugar ao não-lugar. (RANCIÈRE, 1996, p. 95)

Além de ícone, Amarildo torna-se progressivamente um símbolo que precede outros rostos que também figuram o extermínio racista. Das imagens sobreviventes enviadas ao projeto do Atlas temos a presença do fantasma de Cláudia da Silva Ferreira, que se aproxima nesta prancha contrastando o rosto vivo com o corpo morto. Ao invés de um desaparecimento, um corpo à mostra em sua condição mais deplorável: uma mulher arrastada por uma viatura depois de ser alvejada por dois tiros de policiais militares, no Morro do Congonha, no Rio de Janeiro. “Cenas fortes”, como intitulam muitos vídeos postados com essa imagem no Youtube (fig. 5).<sup>19</sup> De antemão, uma “imagem chocante” que tende ao sensacionalismo, sendo rapidamente absorvida por programas televisivos que intercalaram o flagrante com depoimentos desesperados dos familiares no enterro.

19. O vídeo pode ser acessado através de muitas postagens no youtube, entre as quais podemos citar “Viatura da PM arrasta mulher por rua da Zona Norte do Rio de Janeiro - ‘Cenas Fortes’”, disponível em: <https://youtu.be/lsALsX84HIA>.



Figura 5: Frame do vídeo que mostra Cláudia sendo arrastada pela viatura e ilustração da página de Facebook “Ñ Coletivo”, intitulada de “porque eles querem”.

Assim como na constelação formada ao redor do retrato de Amarildo, esta imagem foi seguida pelo fluxo de muitas outras. Através de uma retomada coletiva de imagens de Cláudia (como a fotografia de sua carteira de identidade ou seu retrato posando em pé para um registro amador),

surtem fotomontagens e ilustrações que funcionam como traduções estéticas que, apesar de serem acompanhadas de seus créditos autorais, acabam por atingir um estatuto anônimo que corresponde à equivalência horizontal dessas participações. É o caso da convocatória “100 vezes Cláudia”, promovida pelo site de um projeto feminista<sup>20</sup> que pretendia “fugir do sensacionalismo e humanizar esse momento” ao propor “retratar Cláudia com mais carinho do que o visto”. A instantaneidade da produção memética foi notória nesta campanha, que em apenas um dia conseguiu reunir as cem imagens previstas, sendo inclusive necessária a continuidade do projeto através de uma segunda página.<sup>21</sup>

Para os proponentes, a intenção era reunir “imagens sensíveis, que se dispõem a resgatar a dignidade roubada por criminosos”. Contra o espetáculo da dor dos outros, que constitui em si mesmo uma separação, um exercício de sensibilização pelo conhecimento do rosto dessa mulher negra e de seu nome arbitrariamente não mencionado na mídia de massa. Segundo o texto de apresentação do projeto, um dos objetivos era presentear a família com as imagens impressas e permitir que qualquer um pudesse organizar exposições com o material, como aconteceu, por exemplo, com a projeção realizada pelo Coletivo Projeção na Virada Cultural de São Paulo, em maio de 2014.<sup>22</sup> Mas quais os efeitos dessas homenagens levando em conta que são elaboradas em grande medida por uma parcela que se mantém apartada da violência sofrida por aqueles que pretendem apoiar? Seria uma oportunidade para realizar o encontro entre mundos?

Poderíamos supor que a referência à realidade cruel do favelado em meio a um evento festivo, cujo público em grande medida é formado por pessoas da classe média e onde se manifesta a farsa da segurança pública, correria o risco de ser absorvida de maneira superficial, no sentido de gerar pouco entendimento e envolvimento com aquele rosto estetizado. Todavia, aquela aparição relaciona-se a outros fluxos midiáticos, podendo somar como outra camada de imaginário.

Tais pontos não pretendem nos direcionar para um debate sobre uma moral da fotografia e da imagem, como comenta Susan Sontag (2003, p. 66) ao discutir as críticas

20. O site “Olga” (thinkolga.com) é um projeto feminista criado em abril de 2013 pela jornalista Juliana de Faria.

21. Fragmentos do texto do projeto no site Olga. As imagens da campanha estão disponíveis nos links: <http://thinkolga.com/2014/03/19/100-vezes-claudia/> e <http://thinkolga.com/2014/03/22/mais-100-vezes-claudia/>.

22. Ver “100 vezes Claudia na Virada Cultural 17/5/2014 -- Sesc Pompéia, São Paulo”, disponível em: <https://youtube/2K8ILQwTr1c>.

diante da estetização de fotografias documentais que retratam o sofrimento: “[...] uma foto bela desvia a atenção do tema consternador e a dirige para o próprio veículo, comprometendo portanto o estatuto da foto como documento”. Pretendemos com isso questionar como essas imagens podem assumir uma agência litigiosa ao promover relações de mundos, o que acontece com frequência nas redes sociais, onde o choque de pontos de vista é constante. Pela circulação dessas imagens, o mundo da vítima, de sua família e da sua comunidade é retomado para denunciar a crueldade da política de segurança pública diante desta parcela da população e a conivência daqueles que optam por ignorá-la.

Assim como a campanha de Amarildo, o assassinato de Cláudia repercutiu através de imagens que carregam os temas do racismo nunca superado, da violência do Estado e da necessidade de um processo de desmilitarização da polícia. A palavra de ordem que se tornou constante nos protestos entre 2013 e 2014 – “sem hipocrisia, a PM mata pobre todo dia” – tem como correspondentes simbólicos os retratos dos mortos que funcionam simultaneamente como operadores de dissenso, empatia e eventualmente antipatia em torno dessa controvérsia. Essas imagens-espectros assombram não somente as autoridades, mas qualquer um que observa de fora as marcas desse extermínio, ao passo que opta por contribuir ou não com sua movimentação, em maior ou menor grau, de diferentes maneiras.

Do frame do vídeo produzido por um dispositivo móvel e viralizado na internet surge uma ilustração que substitui o corpo pelo mapa do Brasil, sendo arrastado pela rua e deixando como rastro uma grande mancha vermelha (fig. 5);<sup>23</sup> na imagem da carteira de identidade são apagados todo conteúdo escrito e a impressão digital, ficando apenas o retrato 3X4 de Cláudia portando a simbólica máscara da negra Anastácia, entidade reverenciada nos cultos afro-brasileiros como mártir da escravidão (fig. 6).<sup>24</sup> As ilustrações da página “Ñ Coletivo – Design Indignação”, ambas enviadas ao arquivo do *Atlas #ProtestosBR*, são elucidativas da dispersão simbólica que as imagens técnicas desencadeiam como “argumentos e demonstrações” na comunidade.

23. Ilustração intitulada de “porque eles querem”, tendo mais de 1600 compartilhamentos. Ver <https://www.facebook.com/naocoletivo/photos/a.1480056105550967.1073741852.1427533967469848/1480056198884291/?type=3&theater>.

24. Ver: <https://www.facebook.com/naocoletivo/photos/a.1427537717469473.1073741828.1427533967469848/1481672385389339/?type=3&theater>.

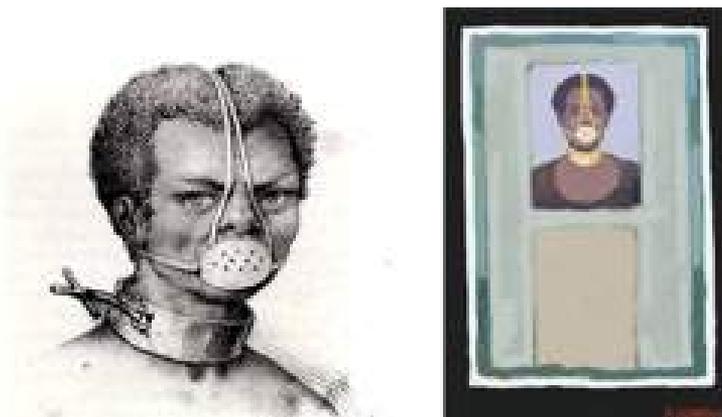


Figura 6: Negra Anastácia e Cláudia da Silva.

Dar um corpo para as imagens pode aproximar-se de um significado literal, como aconteceu, por exemplo, quando os retratos fotocopiados de Cláudia foram segurados por manifestantes no ato que aconteceu em Brasília. Acompanhados das memórias de outros mortos e de faixas que denunciam a desigualdade – “Violência nunca é acidente”, “Polícia racista assassina”, “Racismo arrasta corpo negr@ pelo chão” – o fantasma de Cláudia reaparece em outra cidade, neste protesto convocado por organizações e movimentos sociais, em particular por mulheres negras.<sup>25</sup> Tais imagens parecem funcionar “magicamente” ao movimentar a própria vida na comunidade. Elas transitam em diferentes territórios, vão e retornam temporalmente, manifestando o esforço de criar outro tratamento comunicacional para esses sujeitos políticos, ressoar suas presenças, fazer falar um pouco de suas vidas.

“A polícia que reprime na avenida mata na favela”, diz o enunciado formulado por quem carrega o peso da desigualdade no cotidiano, enquanto outros manifestantes conhecem pontualmente a repressão, por mais dolorosa que seja a bala de borracha que os atinge. Os protestos acontecidos na Rocinha, na Maré ou em Madureira por causa desses assassinatos diferem daqueles realizados nas regiões do Centro ou da Zona Sul do Rio de Janeiro. Moradores gritam sua revolta diante do aparato policial para eles cotidiano, diante dos agentes do Estado que usam armas de fogo deliberadamente em seus territórios com a justificativa de uma “guerra às drogas”. Não por acaso, os assassinatos de Amarildo e Cláudia têm em

25. Fotografia de Thays de Souza que é capa da página de facebook “Somos todas Cláudias”, criada para a divulgação deste ato ocorrido no dia 26 de março de 2014, em Brasília. Disponível em: <https://www.facebook.com/614030535340390/photos/a.614031078673669.1073741827.614030535340390/614511058625671/?type=1&theater>. Pelas imagens postadas nessa página percebemos ainda que, apesar da conjuntura nacional das manifestações já não ser a mesma de 2013 em intensidade e abrangência, as estratégias performativas continuam sendo investidas recorrentes no cenário dos protestos, mesmo que pontuais.

comum insinuações feitas por parte da polícia que afirmava que estes poderiam ter envolvimento com o tráfico, calúnias que tornam os crimes ainda mais revoltantes ao taxar a vítima como um criminoso. Tais protestos exibem outro lado das lutas políticas de 2013 e 2014, que mesmo denunciando a violência mais cruel não tiveram a mesma repercussão que a repressão com balas de borracha, spray de pimenta, cassetetes e bombas de gás na “avenida”. Por outro lado, parece também urgente levar essas controvérsias para ambientes distanciados desses conflitos, através de mediadores que colocam em relação mundos e experiências distantes.

Consideramos a forma cartográfica ator-rede, que direcionou metodologicamente a pesquisa, montagem e descrição das imagens de nossa prancha, como uma teoria da ação pertinente para o estudo das imagens e de seus trânsitos. Nela, “fazer fazer” não é o mesmo que “causar” ou “fazer”, pois “[...] a expressão contém em seu sentido uma duplicação, um deslocamento, uma tradução que modifica de uma vez todo o argumento” (LATOURET, 2007, p. 316, trad. nossa)<sup>26</sup> e transforma os mediadores que participam dessa relação. Ora, “a imagem não é um signo entre outros, ela tem um poder específico, aquele de fazer ver, de colocar em cena formas, espaços e corpos que ela oferece ao olhar”, afirma Mondzain (2015, p. 38, trad. nossa).<sup>27</sup> A autora interroga como as imagens são capazes de “fazer fazer”, entre o real e a ficção:

26. No original: “l’expression recèle en son sens une duplication, une dislocation, une traduction qui modifie d’un coup tout l’argument”.

27. No original: “L’image n’est pas un signe parmi d’autres, elle a un pouvoir spécifique, celui de faire voir, de mettre en scène des formes, des espaces et des corps qu’elle offre au regard”.

28. No original: “‘Comment faire voir c’est n’est pas seulement faire mais, faire faire’. Ce sont des opérations imageantes que l’on attend la puissance performative. Dès lors il y a performance quand le déplacement fictionnel opéré par une forme est mené à son achèvement c’est-à-dire à décaler la relation du spectateur à la réalité elle-même. Cela s’appelle un ‘déplacement de la pensée’ [...]”.

“Como fazer ver não é apenas fazer, mas fazer fazer”. São das operações imaginantes que esperamos a potência performativa. Portanto existe uma performance quando o deslocamento ficcional operado por uma forma é levado à sua realização, ou seja, conseguiu deslocar a relação do espectador com a própria realidade. Isso se chama um “deslocamento do pensamento” [...]. (MONDZAIN, 2015, p. 116, trad. nossa)<sup>28</sup>

As imagens estão em constante movimento e transformação, de maneira que é possível, a partir dos encontros e reencontros com esses fantasmas, localizar-se de diferentes modos no mundo político, esgarçar cisões ou reunir afetos. A imagem como ator-rede em tramas tecnopolíticas, rastro que carrega as energias de um confronto ao mesmo tempo mortal e vital, que são assimiladas e produzem efeitos na medida de nossa aproximação sensível com

as formas de existência que elas carregam. Cláudia e Amarildo se fazem presentes, escavando o passado e se perguntando pelo futuro. Amarildo interpela os desaparecidos da ditadura e traz à tona o tema da ocultação de cadáveres como parte da destruição das provas dos crimes cometidos pela polícia. Cláudia assume a caracterização de uma “Anastácia revisitada”, retomando a imagem religiosa e insurgente de uma escrava torturada e morta por resistir à dominação. Mortos que são imagens vivas, que assombram a comunidade ao advertirem que as memórias da escravidão e da ditadura continuam latentes nas práticas atuais, ao demonstrarem as assimetrias cotidianas nas distribuições no mundo comum. Imagens militantes na incansável revolta dos invisíveis e invisibilizados, nos trânsitos pelas redes, nas inscrições e projeções pelas cidades.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LATOUR, Bruno. *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris: Éditions La Découverte, 2007.
- MARICATO, Ermínia et al. *Cidades Rebeldes: Passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2013.
- MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?* Montrouge: Bayard Éditions, 2015.
- \_\_\_\_\_. Les images zonards ou la liberté clandestine. In: CAVALCANTI, Ana Maria et al (org). ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA – Direções e Sentidos da História da Arte. Universidade de Brasília, 2012.
- OLIVEIRA, Fabiana (org). *Cidadania, justiça e “pacificação” em favelas cariocas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madri: Akal, 2010.

Data do recebimento:  
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
13 de junho de 2017



# **Pequena história do processo de impedimento de Dilma Rousseff: a deposição da presidenta contada a partir de fotografias**

ANA CAROLINA LIMA SANTOS

Professora do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto. Pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Resumo:** O presente artigo se detém em duas fotografias que retratam Dilma Rousseff, realizadas e veiculadas durante o processo que culminou em seu afastamento da Presidência da República, em agosto de 2016. A partir dessas imagens e do diálogo que elas estabeleceram com outras fotos, busca-se traçar a história desse período e evidenciar de que modo ele também foi conformado pelas imagens, destacadas em uma dimensão política.

**Palavras-chave:** Fotografia. História do tempo presente. Temporalidades. Potência política.

**Abstract:** This article focuses on two photographs that portray Dilma Rousseff, taken and published during her presidential impeachment, between May and August 2016. From these images and from the dialogue they establish with other photos, the paper intends to trace the history of this period and to evidence how it was also influenced by these images, highlighted in a political dimension.

**Keywords:** Photography. History of the present time. Temporalities. Political potency.

Retomando proposições de Walter Benjamin que permitem conceber o agora como ponto no qual passado e futuro se tocam, Mauricio Lissovsky (2014) sugere tomar a imagem fotográfica como cristalização desse adensamento de temporalidades, então imobilizadas e organizadas em uma figuração que pode dar a ver, ao mesmo tempo, o passado e o futuro. Nesse sentido, a fotografia é capaz de ser apreendida no que revela de passado tanto quanto no que projeta de futuro. Identificam-se, por meio desse entendimento, (pelo menos) duas dimensões importantes na interpretação de uma imagem: ela precisa alcançar a história “acolhida” e a história “adivinhada” pela fotografia. “O fotógrafo e o historiador – o historiador da pequena história – devem ser, então, sucessores destes [adivinhos] que buscavam as correspondências do passado e do futuro na presentificação do voo das aves ou nas entranhas de um animal sacrificado” (LISSOVSKY, 2014, p. 30-31); algo que, no caso das imagens, ocorre sempre posteriormente, na “sobrevinda daquilo que, por mais de uma vez, Benjamin chamou de ‘iluminação profana’” (LISSOVSKY, 2014, p. 31).

Seguindo essa proposta, busca-se construir neste artigo<sup>1</sup> uma pequena história do processo de impedimento de Dilma Rousseff, conforme figurada em fotografias que circularam nos meses durante os quais o trâmite para a deposição da presidenta se desenrolou. A escolha das imagens aqui analisadas segue a lógica inerente a esse tipo de historiografia, repleta de descontinuidades e de aberturas, em seu não-acabamento essencial (GAGNEBIN, 1994). Assim, longe de pretender abarcar um grande número de fotografias ou de exauri-las em seus sentidos, o exame realizado se centrou em um aspecto específico da história, a saber, o seu cruzamento temporal; assentido em dois lampejos: uma imagem de Dida Sampaio feita no dia 3 de maio de 2016 e outra de Lula Marques, de 24 de agosto do mesmo ano, ambas retratando Dilma. Além delas, são consideradas outras fotografias que, como estrelas ligadas imaginariamente em uma constelação, formam a história desse período, no modo como ele foi significado visualmente e agora pode ser singularizado e reconhecido, em eloquências que só são inteiramente perceptíveis ao se olhar para trás (BENJAMIN, 1994a).

1. Agradeço a Mauricio Lissovsky pela ideia que serviu de ponto de partida para este artigo bem como pelas sugestões ao primeiro rascunho escrito, acolhidas na versão apresentada.

## Primeiro lampejo, do presente ao futuro



Figura 1. Fotografia de Dida Sampaio. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20160504-44759>. Acesso em 7 dez. 2016.

A primeira imagem que interessa a esta pequena história (figura 1) é de autoria de Dida Sampaio, repórter fotográfico da sucursal d'*O Estado de São Paulo* no Distrito Federal. Trata-se de um plano fechado que enquadra o rosto de Dilma Rousseff, visto por trás de chamas. Ao contemplar a fotografia, um sentido logo salta do quadro: a presidenta está sendo queimada viva. Contudo, a interpretação literal da imagem, de que a personagem efetivamente estivesse sendo consumida pelo fogo, esbarra na fisionomia serena de Dilma, que esboça um sorriso. Na impertinência de desvendar a foto em seu aspecto factual, a instância simbólica se antepõe. É evidente, pois, que essa imagem não alude diretamente a uma factualidade, funcionando, por outra via, como mostraçã, isto é, como “exteriorização simbólica de uma intencionalidade expressiva” (SCHAEFFER, 1996, p. 135) que torna visível não o fato em si mesmo, mas um significado que guia sua leitura.

Para entender melhor de que forma a mostraçã foi ativada nessa fotografia, devemos nos ater ao seu contexto de produção e circulação. A imagem foi realizada no dia 3 de maio de 2016, na cerimônia de acendimento da tocha olímpica no Brasil, já em meio ao processo de impedimento de Dilma, que havia sido aprovado na Câmara dos Deputados alguns dias antes, em 17 de abril, e aguardava para tramitar no Senado Federal. À época, o clima político do país era de “dificuldade” e “instabilidade” (nas palavras da própria presidenta, em seu discurso na solenidade em questão<sup>2</sup>), com Dilma

no centro de toda a turbulência. Diante desse cenário, a fotografia da presidenta simbolicamente ardendo em chamas foi escolhida pelo *Estadão*<sup>3</sup> para ser estampada com destaque na capa da edição do dia seguinte, acompanhada de um texto-legenda: “Fogo olímpico. Dilma Rousseff usou a cerimônia de acendimento da tocha olímpica, no Planalto, para pedir ‘união do País’. Ela reconheceu que o momento ‘é verdadeiramente crítico’, mas disse que o país será capaz de receber bem atletas e visitantes. Manifestantes aglomeraram-se diante do palácio, a maioria contra o *impeachment*”<sup>4</sup>.

Contextualizadora, a legenda traz informações que ajudam a desvendar a impressão experimentada visualmente, de que Dilma estava sendo queimada viva, e a ancorá-la de acordo com a significação pretendida pelo jornal. Ainda que comece se referindo a elementos factuais (o evento em que a foto foi feita e a origem da chama que nela se vê), o texto também oferece outros subsídios que possibilitaram à imagem ser entendida segundo um sentido que ultrapassa aquela ocasião específica, aludindo a um “momento verdadeiramente crítico” e, mais diretamente, reportando-se ao processo de impedimento da presidenta e às manifestações que ele engajava. Assim, a legenda revela as circunstâncias que dão fundamento à mostra que a foto promove, como expressão de uma presidenta que virava cinzas. É interessante notar que esse significado, patente na fotografia, não foi posto verbalmente. Se a mostra é “um acto performativo de colocação em visibilidade, um acto pedagógico que precede a demonstração” (GIL, 2012, p. 177), a imagem, nesse momento, só mostrou esse sentido em uma instância simbólica porque o jornal ainda não podia demonstrá-lo factualmente por meio de suas apurações.

A demonstração do fim da presidenta, antecipado simbolicamente na foto, só seria noticiável alguns meses depois – após o “juízo final”, como o mesmo veículo denominou a última votação do impedimento no Congresso Nacional, às vésperas de sua realização, na manchete de capa da edição de 30 de agosto.<sup>5</sup> Embora em maio, quando da publicação da imagem, o processo de afastamento de Dilma tivesse sido votado na Câmara, por ainda não ter tramitado pelo Senado, seu prosseguimento era incerto. Existia, então, esperança de que a deposição não ocorresse. No discurso na cerimônia de acendimento da tocha, Dilma falou do “período difícil e verdadeiramente crítico”, destacado pelo *Estadão* na legenda, mas também disse que “nós [brasileiros]

2. Disponível em <http://planalto.gov.br/acompanhe-o-planalto/discursos/discursos-da-presidenta/discurso-da-presidenta-da-republica-dilma-rousseff-durante-durante-cerimonia-de-acendimento-da-tocha-olimpica-rio-2016-brasilia-df>. Acesso em 7 de dez. 2016.

3. A mesma imagem foi publicada na capa dos jornais *Valor Econômico* e *Folha de Londrina*. Outras versões da mesma ideia também foram executadas nessa ocasião, a exemplo da tentativa (não tão bem sucedida) de Rodrigo Rangel, veiculada no site da revista *Veja*. Disponível em <http://veja.abril.com.br/politica/apos-acender-tocha-olimpica-dilma-diz-que-pais-vive-periodo-critico-da-historia>. Acesso em 7 de dez. 2016.

4. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20160504-44759>. Acesso em 7 de dez. 2016.

5. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20160830-44877>. Acesso em 7 de dez. 2016.

6. O futuro antevisto na imagem traz ainda um rastro de passado, da caça às bruxas. Na Idade Média, nos Tribunais da Inquisição, mulheres designadas como bruxas (seja por apresentarem quadros psicológicos então incompreendidos, por transgredirem regras morais da época ou por serem percebidas com competências anormais frente à sua condição social) foram sentenciadas a punições que iam da prisão temporária até a morte na fogueira (ESQUINSANI; DAMETTO, 2012).

sabemos que o que vale, o que vale é a luta... e nós sabemos lutar”; indicando, ainda que sem referências explícitas, sua intenção de seguir na luta contra o impedimento. Na fotografia, entretanto, seu destino estava selado. Sem julgamento, a presidenta já tinha sido condenada à fogueira. O futuro, nessa acepção, se precipitou no presente<sup>6</sup> e se deu a ver como fenômeno inevitável – servindo, pois, às intencionalidades do fotógrafo e/ou do jornal que publicou a imagem, como mostração que precedia uma demonstração, a ser realizada no final de agosto, com a deposição concretizada.

### Segundo lampejo, do passado ao presente



Figura 2 e 3. Fotografia de Lula Marques. Disponível em <http://pt.org.br/seguiremos-lutando-democracia-e-conquista-permanente-dilma>. Acesso em 7 dez. 2016. Fotografia de Adir Mera. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Brasil/noticia/2011/12/foto-inedita-mostra-dilma-em-interrogatorio-em-1970.html>. Acesso em 7 dez. 2016.

7. A fotografia de Mera foi encontrada em 2011, pelo pesquisador Vladimir Sachetta, no acervo do jornal *Última Hora*, no Arquivo Público do Estado de São Paulo, e publicada no mesmo ano, em uma biografia da presidenta (AMARAL, 2011).

Um trânsito temporal distinto é percebido na segunda fotografia desta pequena história (fig. 2). Realizada pelo fotógrafo da *Agência PT* Lula Marques durante a campanha de Dilma contra a deposição, mais especificamente no Ato de Defesa da Democracia em 24 de agosto de 2016, a imagem também foi construída pela justaposição de dois elementos: o rosto de Dilma aparece diante de uma foto que a retrata mais jovem. A imagem que aparece ao fundo é um conhecido registro feito por Adir Mera<sup>7</sup> durante o interrogatório da então guerrilheira e prisioneira do regime militar, no dia 18 de novembro de 1970, dez meses depois de ela ter sido detida sob a

acusação de ter praticado atos considerados subversivos e pouco antes de voltar ao cárcere (fig. 3). Por eleger um enquadramento e um instante específicos que dão a ver o olhar forte da jovem, que mira o extraquadro, se contrapondo à atitude dos militares que escondem o rosto, a fotografia de Mera permite uma interpretação que toma Dilma como uma mulher digna e corajosa, que confronta bravamente seus carrascos. Na imagem construída por Marques, pela contraposição entre figura e fundo, cria-se uma relação entre os dois instantes da mesma personagem – reforçada pelo fato de Dilma ter sido flagrada olhando na mesma direção em que olhava na foto antiga, com um semblante igualmente duro. Com isso, o sentido da primeira imagem se lança à segunda. Desse modo, outro diálogo entre as diferentes temporalidades se estabelece nessa imagem, de um passado que se projeta no presente e instaura, assim, uma impressão de continuidade a partir da qual passado e presente podem se iluminar mutuamente.

Por meio dessa conjunção temporal, a guerrilheira pôde ser atualizada na forma da presidenta que continuava lutando contra novos alçozes ao mesmo tempo em que a presidenta pôde ser atualizada por meio da guerrilheira como representante da resistência democrática. Para isso, a fotografia parece pressupor a diluição das especificidades conjunturais e acontecimentos de cada época, das diferenças entre um estado de exceção já instaurado pela ditadura civil-militar em 1970 e um mandato que era posto em xeque em 2016; delas destacando uma semelhança, caracterizada pela dignidade e coragem expressas no olhar de quem, antes e depois, enfrenta o necessário para sustentar seus ideais. Poder-se-ia dizer, em tal aspecto, que foi concretizado em imagem o que Benjamin instituiu como tarefa do historiador e que Lissovsky (2014) também prevê como uma das missões possíveis ao fotógrafo, de “capta[r] a configuração em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior” (BENJAMIN, 1994b, p. 232).

A exemplo do que se processa na fotografia de Sampaio, a imagem feita por Marques ultrapassa sua implicação factual. Além de servir de prova (da participação de Dilma no evento), a foto funciona de maneira mais incisiva na chave da mostra – nesse caso, por meio de um vetor comparativo. Para isso, a reativação das memórias da ditadura civil-militar brasileira, advogada com frequência durante o processo de impedimento,<sup>8</sup> é visualmente explorada. Tal avivamento também foi empreendido no seu contexto de publicação.

8. Os movimentos militantes contemporâneos empreenderam associações diversas entre a ditadura civil-militar e a deposição de Dilma, inclusive aproveitando-se dos simbolismos do golpe de outrora para embasar algumas das ações em prol da manutenção do mandato da presidenta eleita. As imagens tiveram centralidade nesse contexto (SANTOS, 2017).

9. Essa fotografia também foi publicada por veículos jornalísticos, a exemplo da *BBC*, do *Jornal do Brasil* e do *Correio do Brasil* – nesse aparecendo duas vezes, na capa das edições dos dias 25 e 31 de agosto. Disponível em <http://bbc.com/portuguese/brasil-37226986>, <http://jb.com.br/fotos-e-videos/galeria/2016/08/25/em-brasilia-dilma-participa-de-ato-no-teatro-dos-bancarios> e <http://24.sapo.pt/jornais/lusofonia/4535/arquivo/2016/8>. Acesso em 7 dez. 2016.

10. Disponível em <http://pt.org.br/seguiremos-lutando-democracia-e-conquista-permanente-dilma>. Acesso em 7 dez. 2016.

A fotografia, veiculada no *site* do partido da presidenta<sup>9</sup> no mesmo dia de sua produção, aparecia como a segunda de sete imagens de uma reportagem que denominava a iminente destituição de Dilma como um novo golpe de Estado, como evidenciado desde a linha-fina da matéria, por meio da fala da presidenta: “achei que nunca mais íamos viver um Golpe de Estado. E estou vivendo um”. No decorrer do texto, a comparação com o golpe civil-militar foi referenciado algumas vezes, como em outro trecho citado do pronunciamento de Dilma: “na vida, a gente sempre tem que lutar. Da mesma forma como, lá atrás, lutamos contra a ditadura militar – e ganhamos e fizemos a Constituição de 88 –, desta mesma maneira, vamos aprofundar a democracia no nosso país”.<sup>10</sup>

A vitória da presidenta, no entanto, parecia improvável nesse momento. Na ocasião, Dilma já tinha sido, desde 12 de maio, temporariamente afastada do cargo e o parecer da Comissão Especial do Impeachment no Senado, favorável à deposição definitiva, tinha sido aprovado por 59 dos 81 senadores, no dia 10 de agosto. Por tudo isso, o julgamento que ainda estava por vir, entre 25 e 31 do mesmo mês, era percebido como meramente protocolar. Talvez por essa razão o significado da mostraçãõ viabilizada na imagem tenha sido mais significativo: o passado trazido em causa, pela figura do inquerito militar, é sabido como farsa – não da imagem, mas daquilo que nela se registra, no reconhecimento de que os interrogatórios durante a ditadura ocorriam somente para dar ares de legalidade a uma sentença que havia sido decidida anteriormente (PROGRAMA LUGARES DA MEMÓRIA, 2015).

### **História iluminada, das temporalidades adensadas aos sentidos convergentes**

Nos dois fragmentos visuais aqui destacados (fig. 1 e 2) percebe-se que o adensamento temporal em que passado e futuro se tocam no agora se dá segundo lógicas distintas, tendo em conta que, no primeiro caso, o presente se acelera ao futuro e, no segundo, o presente regressa ao passado. Essa distinção se faz, precisamente, pelos sentidos que estão sendo propostos em cada imagem. A fotografia de Sampaio, em sua intencionalidade expressiva, não quer se concentrar naquilo que o presente oferece concretamente (um processo ainda em curso) e, por isso, tenta captar aquilo que do futuro nele se precipita (o fim da presidenta). A imagem de

Marques também não pretende se ater às circunstâncias concretas do presente (um afastamento temporário e um julgamento prestes a acontecer), mas, em direção oposta, busca dar conta de extrair dele o que resta de passado (uma sentença percebida como resolvida a priori). Porém, apesar das diferenças que se processam em cada fotografia, a história que se deixa “acolher” ou “adivinhar” por meio dessas duas fotografias é erigida conjuntamente, em um sentido convergente que é fruto da complicação de temporalidades instalada entre elas: a primeira imagem se configura como pós-história (o resultado de um julgamento que ainda não tinha acontecido) e a segunda, como pré-história (o julgamento cujo resultado já estava dado). Destaca-se, nesse cruzamento temporal, o valor dessas fotografias para o desmascaramento ou a construção desta pequena história, como contrapartida dos reclames aqui compreendidos, ao modo benjaminiano (BENJAMIN, 1994a).

Mas a história ainda não acaba assim. Se, aqui, até agora, as imagens estão tomadas como paradigmas de um acontecimento histórico, seu lugar não se encerra nessa dimensão. Para além de responderem ou replicarem condições externas, as fotografias também instauram experiências singulares capazes de interferir no rumo dos acontecimentos que direta ou indiretamente referenciam, isto é, elas ajudam a compor a realidade histórica, delineando-a de acordo com as proposições que conformam. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que as fotos são formas políticas de visibilidade, no sentido atribuído por Jacques Rancière (2005), para quem as imagens também se inserem na partilha do sensível, na maneira como se determina tanto aquilo que é comum e compartilhado por todos quanto os recortes que são feitos nesse comum.

Ao mostrar Dilma Rousseff sendo consumida pelo fogo e matizar essa mostra no contexto do impedimento, a fotografia de Dida Sampaio, como agenciada pelo *Estadão*, propõe a deposição da presidenta como irremediável. Na verdade, o fim de Dilma havia sido insinuado visualmente em ocasiões diversas, a exemplo das imagens de Wilton Junior (fig. 4) e Daniel Ferreira (fig. 5), publicadas nas edições de 21 de agosto de 2011 d'O *Estado de São Paulo* e de 8 de setembro de 2015 do *Correio Braziliense*, respectivamente. Todavia, sugerir-lo outra vez nas circunstâncias do impedimento confere à instância simbólica uma força maior de delineamento dos fatos, pelas condições de possibilidade que a realidade sustentava então. Por tal motivo, essa fotografia funcionou não apenas como prenúncio, mas

11. Ao ampliar o escopo de observação e englobar materiais não-fotográficos, outros articuladores afins podem ser constatados. Em um mapeamento mais completo sobre a cobertura midiática desse período, Antonio Fausto Neto (2016) destaca significantes verbais e gráficos que também propuseram a deposição de Dilma, inclusive utilizando-se da mesma associação entre o impedimento e a perda de integridade e a morte de um corpo – a exemplo dos termos “sangramento” e “cadáver insepulto”, respectivamente utilizados pela *Folha de S. Paulo* em matérias das edições de 9 e 18 de março de 2015 e pelo *Correio Braziliense* em um artigo do dia 27 de agosto de 2015, e da arte publicada na capa da *Veja* de 20 de abril de 2016, em que a imagem de Dilma é despedaçada e desfigurada, em alusão a um cartaz político gasto e rasgado mas também à decomposição dos restos mortais da retratada.

também como articuladora do cenário que permite o afastamento de Dilma. A análise de Janaina Melo (2013), sobre um trabalho do fotógrafo Cao Guimarães, pode ser prescrita também a esse caso: “o objeto é oferecido ao real pelo olhar atento do artista [ou do repórter fotográfico] que introduz um novo signo à conversação. A fotografia permite olhar e perceber, de maneira diferente como as coisas acontecem” (MELO, 2013, p. 328). O objeto dado ao visível e inscrito na partilha do sensível por Sampaio e pelo jornal é, obviamente, a inevitabilidade do fim da presidenta.<sup>11</sup>



Figura 4. Fotografia de Wilton Junior. Disponível em <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/20110821-43041>. Acesso em 7 dez. 2016.



Figura 5. Fotografia de Daniel Ferreira. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/download/8151MQ004.pdf>. Acesso em 7 dez. 2016.

Contudo, como Melo também adverte, as imagens são marcadas por uma abertura permanente que de alguma maneira as mantém libérrimas de intencionalidades prévias. Assim, além do que preveem seus produtores ou agenciadores, as fotos ainda dependem de serem efetivas pelos espectadores, que podem validar a

proposição visual da imagem ou subvertê-la aos seus modos, em um “constante vir a ser” (MELO, 2013, p. 326). Nos caminhos possíveis de serem tomados a partir da mostra aí proposta (caminhos fluidos, incontroláveis e, por isso, impossíveis de serem mapeados em totalidade), dois extremos podem ser assinalados. O primeiro segue a lógica de um deleite *voyeur*, de quem, a despeito de saber da irrealidade factual da sensação experimentada visualmente, se sente realizado ao ver uma representação em que Dilma arde em chamas, como concretização de um desejo, secreto ou declarado, simbólico ou literal. O segundo, da ordem da repulsa, percebe no simbolismo sugerido uma afronta que submete a presidenta a uma violência que, novamente apesar de sua irrealidade factual, tem implicações, mais ainda pelo que evoca do passado – da queima às bruxas e das torturas sofridas por Dilma durante a ditadura civil-militar.

É igualmente nesse ponto de remissão ao contexto da ditadura que a politicidade sensível (RANCIÈRE, 2005) da fotografia de Lula Marques se inscreve e contribui, aparentemente sem querer, para traçar circunstâncias pró-impedimento. Isso porque, se somando a imagens que simbolicamente torturam a presidenta, de formas variadas (fig. 1, 4 e 5), a estratégia de Marques de associar à personagem seu passado combatente, de guerrilheira detida pelo regime militar, acaba reforçando as práticas de tortura: por agenciar o isolamento de Dilma dos militares que a encarceraram e torturaram, a foto exclui de cena os alagozes de outrora e permite que eles sejam substituídos por qualquer um, inclusive pelo(s) espectador(es) da foto. Assim, o prazer voyeurístico da tortura simbólica da presidenta possibilitado por outras imagens se completa: é possível se juntar ou se projetar nas figuras dos torturadores excluídos da fotografia (mas presentes no extracampo e ativados pela bagagem visual de quem a olha) e, assim, seguir submetendo Dilma a novas atrocidades, simbólicas ou não, para além daquelas acometidas no período da ditadura (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016).

Sobre isso, em um exame acerca de outro conjunto de imagens, Mauricio Lissovsky e Ana Lígia Leite e Aguiar (2016) se detiveram em apropriações da imagem de Adir Mera e de outros registros de Dilma feitos durante a ditadura e que também voltaram a circular reformulados durante o processo de impedimento, a exemplo de montagens que puseram a jovem guerrilheira diante de outros personagens (fig. 6). Para os autores, nelas se instituiu um desvio da potência da foto de Mera, posto que, antes de terem as identidades dos militares que escondiam o rosto percebidas como

irrelevantes, essa imagem abrigava outra instância simbólica, de corpos que demandavam rostos, ou seja, que demandavam identificação. Entretanto, “a força da imagem esvaiu-se muito cedo, antes que tivesse sido capaz de produzir todos os seus efeitos” (LISSOVSKY; AGUIAR, 2016, s/p), dizem, em referência ao impacto que ela poderia ter causado na orientação dos trabalhos da Comissão Nacional da Verdade, em curso na ocasião. Nesse sentido, o caminho interpretativo permitido pela imagem de Marques que estava no extremo oposto da aceitação de novas torturas à presidenta foi bloqueado ou parcialmente interrompido pela atribuição de rostos conhecidos, contemporâneos, aos quais o porvir parecia destinar a mesma impunidade dos militares desconhecidos de antes.



Figura 6. Autoria desconhecida. Disponível em <http://viomundo.com.br/denuncias/quem-resistiu-a-ditadura-resistira-ao-golpe-parlamentar-brasilia-dia-24-ato-com-dilma.html>. Acesso em 7 dez. 2016.

Seguindo o cruzamento de temporalidades entre as duas fotografias principais desta história, na batalha imagética travada por elas, as fotografias parecem ter pendido contra Dilma. Da pós-história do resultado de um julgamento que ainda não tinha acontecido (fig. 1) à pré-história do julgamento cujo resultado já estava dado (fig. 3), outras representações colaboraram para que a realidade se desenrolasse como na imagem – para um fim inevitável, ainda não acontecido e ao mesmo tempo já dado. Assim, menos que contar desinteressadamente a história do processo de impedimento, essas fotografias tomaram parte de modo ativo no desfecho dele, por meio daquilo que organizaram, reconfiguraram e transformaram, estética e politicamente.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Ricardo. *A vida quer é coragem: a trajetória de Dilma Rousseff, a primeira presidenta do Brasil*. São Paulo: Editora Sextante, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994a. p. 91-107.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 222-232.
- ESQUINSANI, Rosimar Serena Siqueira; DAMETTO, Jarbas. Questões de gênero e a experiência da loucura na Antiguidade e na Idade Média. *Estudos de Sociologia*, v. 17, n. 32, p. 205-222, 2012. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/4935/4124>. Acesso em 10 dez. 2016.
- FAUSTO NETO, Antonio. Dos circuitos à sentença: o impeachment de Dilma Rousseff no ambiente da circulação midiaticizada. *Inmediaciones de la Comunicación*, v. 11, p. 97-112, 2016. Disponível em <http://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/issue/viewIssue/217/19>. Acesso em 7 jan. 2017.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 7-19.
- GIL, Isabel Capeloa. Olhando as memórias dos outros... uma ética da fotografia de Freud a Daniel Blaufuks. In: CORNELSEN, Elcio; VIEIRA, Elisa, SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Imagem e memória*. Belo Horizonte: Rona Editora/Editora UFMG, 2012. p. 159-190.
- MELO, Janaina. Uma pequena história da fotografia contada em algumas tomadas. In: DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (org). *Fotografia na arte brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. p. 324-333.
- LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LISSOVSKY, Mauricio; AGUIAR, Ana Lígia. Monumentos à deriva: imagens e memória da ditadura no cinquentenário do golpe militar de 1964. In: ARAUJO, Denize Correa; MORETTIN, Eduardo Victorio; REIA-BAPTISTA, Vitor (org). *Ditaduras revisitadas: cartografias, memórias e representações audiovisuais*. Faro: Universidade do Algarve, 2016. p. 350-382.

PROGRAMA LUGARES DA MEMÓRIA. *Auditoria da Justiça Militar*. São Paulo: Memorial da Resistência de São Paulo, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Exo Experimental/Editora 34, 2005.

SANTOS, Ana Carolina Lima. As imagens de Dilma Rousseff da ditadura civil-militar ao impedimento: trânsitos entre o que foi e o que poderia ter sido. In: Encontro Anual da Compós, 26, 2017, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2017. p. 1-18. Disponível em [http://www.compos.org.br/data/arquivos\\_2017/trabalhos\\_arquivo\\_HMDEIDEZ4KWJ5B4O3H8H\\_26\\_5368\\_13\\_02\\_2017\\_15\\_32\\_17a.pdf](http://www.compos.org.br/data/arquivos_2017/trabalhos_arquivo_HMDEIDEZ4KWJ5B4O3H8H_26_5368_13_02_2017_15_32_17a.pdf). Acesso em 27 jun. 2017.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.

Data do recebimento:  
30 de janeiro de 2017

Data da aceitação:  
26 de junho de 2017



# **Autorretrato de um outro? Versos e reversos de um olhar para o inimigo**

CRISTINA TEIXEIRA VIEIRA DE MELO

Professora do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE.

PEDRO SEVERIEN

Cineasta e mestrando no PPGCOM/UFPE.

**Resumo:** A partir da análise do filme ensaístico *Autorretrato* (2012), este artigo desenvolve uma reflexão sobre a forma como os gestos estéticos manifestos nessa produção audiovisual buscam intervir numa disputa política relacionada a um projeto de cidade para o Recife. Tais gestos procuram evidenciar discursos e práticas que no geral são silenciados pela mídia.

**Palavras-chave:** Ativismo audiovisual. Estéticas da biopolítica. Biopotência da multidão.

**Abstract:** From the analysis of the essay film *Autorretrato* (Self-portrait, 2012), this article develops a reflection on how the aesthetic gestures manifested in this audiovisual production seek to intervene in a political dispute related to a project of city for Recife. These gestures aim to highlight discourses and practices that are generally silenced by the media.

**Keywords:** Audiovisual activism. Aesthetics of biopolitics. Multitude biopotency.

## Introdução

Assim como ocorre em outras metrópoles, a capital pernambucana tem sido alterada por uma trama de relações de poder, na qual a noção de espaço público vem sendo constantemente confrontada pela especulação imobiliária para a produção de uma cidade de perfil neoliberal, caracterizada pelo adensamento urbano, privatização das áreas comuns, esvaziamento das relações pessoais e violência crescente. Além disso, sobrevive na Recife neoliberal formas de relação interpessoal típicas do sistema patriarcal rural brasileiro, marcadas pela assimetria, dominação e brutalidade das relações de classe.

Não há como dissociar a recente produção audiovisual realizada no Estado desse contexto histórico. Especialmente a partir do final dos anos 2000 para cá, a safra de filmes pernambucanos é marcada por uma forte crítica ao modelo de cidade adotado pelos governos neoliberais. No cerne das críticas está a associação entre poder estatal e mercado, e a consequente transformação de espaços públicos em privados, negando à população o espaço urbano como lugar de convivência e emancipação. Nesse contexto, o cenário urbanístico e arquitetônico surge como signo privilegiado de relações sociais desiguais e ocupa lugar de destaque num conjunto considerável de filmes, a exemplo de *Menino aranha* (2008), de Mariana Lacerda; *Um lugar ao sol* (2009), de Gabriel Mascaro; *Velho Recife Novo* (2012), de Luís Henrique Leal, Cristiano Borba, Lívia Nobrega e Caio Zatti; *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho.

Essa lista indica como o audiovisual produzido no Recife e sobre o Recife tem sido um importante instrumento de crítica política à verticalização desenfreada e à construção de uma sociedade entre muros, uma espécie de condominialização da vida. Muitos dos filmes realizados na atualidade em Pernambuco funcionam como estratégia de denúncia contra esse modelo desenvolvimentista da cidade neoliberal e buscam apontar não apenas outros cenários possíveis de cidade, mas também novos agenciamentos do tempo-espaço e processos de subjetivação.

1. Vídeo disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxdgrQwA>

Como uma forma de cartografar esse circuito de desejos e afetos que se expressam cinematicamente, o presente artigo analisa o curta *Autorretrato* (2012),<sup>1</sup> de autoria anônima. Trata-se de um filme-dispositivo de intervenção direta que busca explicitar certas relações de poder nesse território urbano.

### **Construção de sentido: campo, fora de campo e contracampo**

Logo no início de *Autorretrato* surge na tela um grupo de cinco homens brancos, de meia idade, vestidos em trajes sociais, sentados bem próximos uns dos outros, espremidos no canto de uma sala de paredes claras. Vez por outra, eles inclinam a cabeça na diagonal e para cima como se para visualizar melhor algo, provavelmente, uma projeção. Em determinado momento, ouve-se o que parece ser o rangido do abrir e fechar de uma porta. A imagem em tela reflete *flashes* de luz vindos da esquerda, os sujeitos em foco direcionam o olhar para essa direção e transparecem certa inquietação. Não sabemos exatamente que lugar é aquele nem quem são aqueles homens. Uma voz diegética, situada fora do campo de visão, faz-se ouvir dizendo: “o estatuto da cidade determina que projetos de impacto dessa natureza sejam objeto de audiência pública organizada pelo poder executivo para discussão da população”. Enquanto essa fala é enunciada, duas tarjas pretas laterais movem-se lentamente de fora para dentro do quadro, criando um novo ajuste de tela, de aspecto mais vertical.

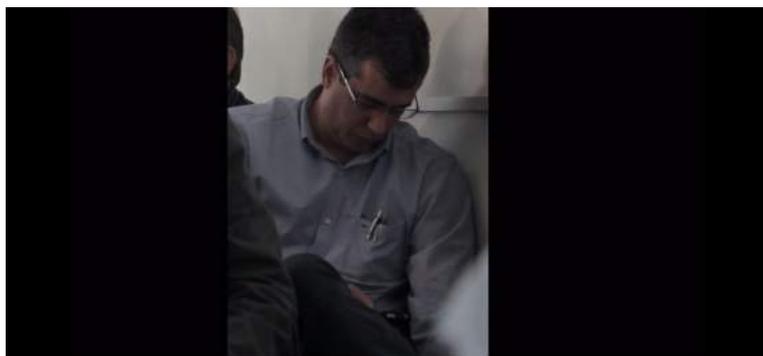


Figura 1: *Frame de Autorretrato.*

Esse recurso de edição, executado sobre a própria imagem, faz com que o olhar do espectador recaia sobre apenas um dos homens inicialmente focalizados, o personagem-alvo do filme (que nesse momento ainda não é identificado). Como ficará claro adiante, esse gesto materializa a proposta estética e política do curta. Quando somente esse homem aparece enquadrado, a voz situada fora de campo de visão diz:

Por mais que nós queiramos ignorar a manifestação que está aqui fora ou nas redes sociais, ela existe. E existe uma parcela da população que gostaria de mais explicações. A cidade cresce, a cidade se transforma, mas não de qualquer maneira. Ela deve se transformar e deve crescer segundo o poder público estabelecer. A ausência, a omissão ou a associação do poder público com interesses de capitais privados só pode ser nociva.

Findo esse discurso, entra em cena um narrador *off*, cuja voz foi alterada com um efeito de distorção digital, imprimindo um aspecto robotizado à fala. O conteúdo inicial da narração elucida, com ironia, quem é a personagem para a qual o olhar da câmera se direciona insistentemente:

Hoje é um dia feliz para Eduardo Moura. Muito provavelmente, dentro de uma hora, ele estará estourando uma champanhe em algum restaurante ou apartamento de luxo com vista para o mar. Sei pouco sobre Eduardo Moura. Deve ter uns 40 anos. É sócio de uma construtora que faz os prédios mais altos da cidade e é presidente da Associação de Empresas do Mercado Imobiliário de Pernambuco. [...] Sei também que, quando contrariado minimamente, faz essa cara. [...] Olhar pra ele é, de uma certa maneira, olhar para uma certa tradição da nossa elite que pensa que seus privilégios são direitos inalienáveis.

Apesar do uso do nome próprio e do enquadramento individualizante, a passagem acima também deixa claro que a figura de Eduardo Moura representa não apenas a si mesma, mas também um conjunto específico de indivíduos, uma classe, a elite. Já no trecho abaixo transcrito, o narrador vincula a criação do próprio cinema aos conflitos de classes, indicando que as relações entre dispositivo técnico e poder nunca são neutras.

Um dos primeiros filmes da história do cinema é a saída da fábrica, filmada pelos inventores do cinematógrafo, os irmãos Lumière. Pouco se discute um aspecto político fundamental naquelas imagens. Afinal, o que filmaram os irmãos Lumière se não a si próprios. A fábrica de que eram donos, os operários de quem eram os patrões. Eram também os donos da câmera.

Na sequência, o narrador dá a própria situação de filmagem como exemplo de inversão da relação tradicional entre recurso técnico e poder, assinalando o incômodo que essa mudança pode causar na ordem vigente, no caso, a relação entre ele, corpo-câmera, e seu alvo, Eduardo Moura.

Hoje, eu tenho uma câmera e uso-a para filmar Eduardo Moura, um representante do capital por definição. Consigo de alguma maneira incomodá-lo. [...] Ele gostaria de me ver sem câmera e a todos nós sem imagens.

Na transcrição acima, o narrador afirma que Eduardo Moura gostaria de vê-lo sem a câmera e a todos sem imagens. Cabe perguntar: que imagens são estas as quais o narrador se refere? Por que elas incomodariam tanto o sujeito filmado? Durante toda essa passagem Eduardo Moura está claramente desconfortável em ser filmado de maneira tão frontal e insistente – ele tira os óculos de leitura, olha para os lados fitando discretamente a objetiva da câmera. De forma circunspecta, o personagem-alvo manipula o seu aparelho celular e tira uma foto do sujeito que filma, um corpo-câmera que com seu gesto insistente o incomoda. Inclusive, o narrador afirma que em determinado momento, quando parou de filmar, Eduardo Moura logo lhe pediu para que não o filmasse mais (“Paro de filmar por um instante e ele me pede, como quem acostumou-se a mandar, que eu não o filme mais”). No entanto, contrariando o que é dito, a imagem não mostra esse momento do corte da filmagem. A tomada é contínua. Portanto, há uma assimetria entre o que se diz e o que se vê. Será que o narrador mente? Por qual razão? Se fala a verdade, por que não evidenciar o corte na tomada? Por que instaurar esta desconfiança no espectador? Deixemos as respostas especulativas para mais adiante.

A narração *off* continua apontando o quanto esse corpo-câmera com olhar insistente incomoda Eduardo Moura, e sugere que este incômodo vem do lugar que ele, Moura, supõe

lhe ser reservado na cena. Lugar que não equivale àquele destinado a estrelas de cinema, mas a alguém que defende seus interesses privados.

A câmera causa um incômodo em Eduardo Moura. No entanto, eu não o filmo como um *paparazzi* que quer imagens de uma estrela de cinema. Filmo alguém que participa do debate público intensamente defendendo seus interesses privados.

O *off* subsequente esclarece do que trata a reunião que acontece naquela sala. Está em pauta o projeto Novo Recife, alvo de disputa entre o consórcio de construtoras responsável pelo projeto, a sociedade civil organizada e diversas instâncias estatais:

Dentro de pouco tempo a empresa de Eduardo Moura construirá 13 torres em uma área histórica no centro, fundamental para a integração da cidade. Hoje, a despeito de uma liminar da justiça que ordenava o cancelamento da reunião do CDU e que impedia a votação do projeto, o Novo Recife foi aprovado. Hoje, a despeito da inexistência do estudo de impacto ambiental, da ausência de pareceres do Iphan, da ausência de estudo de impacto de vizinhança, da inexistência de pareceres do Departamento Nacional de Estradas e Rodagens e do descumprimento da lei de uso e ocupação do solo do Recife, o projeto Novo Recife foi aprovado. É uma obra que encerra a possibilidade de repensar a cidade como projeto coletivo. Treze torres de frente para o rio e de costas para a cidade. Cinicamente, constrói-se uma cidade que escolhe a quem dá as caras e a quem oferece os fundos.

O corpo-câmera continua voltado para Eduardo Moura. Ouvem-se gritos de protesto abafados. A qualidade dos ruídos evidencia que há um grupo de manifestantes impedidos de entrar na sala. O *off* afirma: “O artigo 1º da constituição brasileira diz: todo poder emana do povo e em seu nome é exercido”, depois questiona: “De onde vêm essas vozes que ouvimos?”. Diante desse questionamento cabe perguntar: por que a câmera não nos mostra quem são os donos da voz? Por que ela insiste em manter o olhar voltado para o personagem-alvo? O *off*, então, articula o contexto político-institucional da reunião:

Depois de um século de intensas lutas, em uma reunião sobre o desenvolvimento urbano, é a secretária de um governo do Partido dos Trabalhadores quem mais defende o grande capital. Logo o PT, surgido a partir da refundação dos movimentos grevistas em plena ditadura, da possibilidade de todos os movimentos de luta social terem uma representação política. O PT que apontava para uma hegemonia cultural de esquerda, que nesta cidade, em 2000, fez acreditar que era possível mudar as coisas, hoje, tem um prefeito que recebe das mãos de Eduardo Moura um prêmio em reconhecimento pelos serviços prestados para o mercado imobiliário. E que será sucedido, em breve, por um amigo do Partido Socialista, que, assim como Eduardo Moura, quer o Novo Recife.

Após essa narração, nada mais se diz. A câmera continua sustentando o foco da imagem em Eduardo Moura por quase meio minuto, até que ele levanta e sai de quadro. Assim, encerra-se o filme. Antes de partir para a análise das estratégias de linguagem empregadas no curta, julgamos importante dar a conhecer o contexto sócio-histórico de sua produção.

2. A cronologia de eventos descrita nesse tópico não almeja instituir uma historiografia para a criação do Movimento Ocupe Estelita, pois entendemos que as condições de mobilização e formação desse grupo se dão por uma diversidade de encontros, fluxos sociais, macro e microrresistências que extrapolam a proposta de investigação deste artigo. As informações selecionadas funcionam meramente como uma linha do tempo instrumental para situar o leitor num contexto histórico recente. Essa cronologia foi elaborada a partir de consultas a notícias publicadas na mídia e nas redes sociais.

### **Breve descrição do contexto sócio-histórico<sup>2</sup>**

No final dos anos 2000, o projeto das “Torres Gêmeas”, como são apelidados os prédios de luxo construídos pela empresa Moura Dubeaux no Cais de Santa Rita, centro histórico do Recife, confronta a legislação urbana para a área. O processo de disputa instaurado publicamente pela sociedade civil contra a construção das torres conta com a participação de grupos tradicionalmente mobilizados em torno da luta por moradia e coletivos recém-criados reunidos pela pauta do planejamento urbano. Mesmo com toda a pressão social e com ação de diversas instâncias do poder público (Ministério Público Estadual, universidades, entidades representativas), as “Torres Gêmeas” são erguidas.

No entanto, da disputa em torno das “Torres Gêmeas” emerge uma forma de mobilização social que fica de herança para lutas vindouras. Articulando intensamente ações em redes sociais e atos de rua, pouco a pouco, constrói-se uma intervenção consistente no campo político. O episódio das “Torres Gêmeas” pode ser visto como um ensaio do que viria a ser o enfrentamento relacionado ao Cais José Estelita, ao qual o curta *Autorretrato* se refere.

Já em 2008, o consórcio Novo Recife, formado pelas construtoras Moura Dubeux, Queiroz Galvão, Ara Empreendimentos e GL Empreendimentos, participou sozinho do leilão da antiga área pertencente à Rede Ferroviária Federal e arrematou, pelo valor mínimo de R\$ 55 milhões, um terreno de aproximadamente dez hectares no Cais José Estelita, região estratégica que liga Boa Viagem, bairro que congrega moradores com alto poder aquisitivo, ao centro da cidade, na vizinhança do histórico bairro de São José. A intenção era (e ainda parece ser) construir no local um complexo imobiliário de alto padrão nomeado “Novo Recife”.

Quando veio a público, em 2012, setores da sociedade civil passaram a discutir os impactos do projeto e a apontar irregularidades no processo administrativo que levou à sua aprovação pela Prefeitura da Cidade do Recife. No âmbito federal, a legalidade do leilão foi contestada alegando-se que, como prevê a lei para a venda de propriedades daquele porte, o leilão não poderia ter acontecido sem consulta a outros órgãos públicos que eventualmente tivessem interesse no terreno. Segundo consta, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional manifestou interesse pela área, mas a documentação se perdeu durante os trâmites burocráticos do processo. Além disso, os estudos de impacto de vizinhança e de impacto ambiental não tinham sido realizados, e o projeto não havia sido submetido à análise dos órgãos nacionais que regem o licenciamento de empreendimentos desse porte. Tudo isso gerou três ações populares, além de uma ação do Ministério Público Federal e outra do Ministério Público Estadual. O leilão também foi objeto de uma investigação da Polícia Federal que apontou irregularidades no processo de venda do terreno.

Naquela época, um coletivo de ativistas denominado Direitos Urbanos (DU), criado mais ou menos quando da disputa em torno das “Torres Gêmeas”, discutia, através das redes sociais e em reuniões restritas a um grupo mais reduzido de militantes, problemas ligados ao planejamento urbanístico da cidade. O DU organizou, então, uma mobilização para que a população comparecesse à primeira Audiência Pública sobre o Novo Recife, ocorrida em 23 de março de 2012. A audiência contou com a presença de um número considerável de ativistas e este encontro serviu de semente para a construção dos eventos posteriores que

levariam o nome de #OcupeEstelita. De forte caráter cultural, tais eventos ocorriam no transcurso de um dia na área externa do terreno do Cais José Estelita, configurando-se como uma importante estratégia de mobilização e visibilidade do movimento. Ao longo do ano de 2012 aconteceram três #OcupeEstelita.

Apesar da pressão popular, em 28 de dezembro de 2012 o Conselho de Desenvolvimento Urbano da prefeitura aprovou o projeto Novo Recife sem que uma série de protocolos legais tivesse sido cumprida. O curta *Autorretrato* registra justamente essa reunião. De 2012 para cá o Movimento Ocupe Estelita (MOE) protagonizou uma série de atos de resistência. Merece destacar a grande ocupação de 2014.

Na noite de 21 de maio de 2014, quando o consórcio Novo Recife iniciou a demolição dos antigos armazéns de açúcar situados no cais, um grupo de ativistas ocupou o local impedindo que as construções fossem colocadas abaixo. Na manhã do dia 17 de junho de 2014 (feriado, devido ao jogo da seleção brasileira durante a Copa do Mundo do Brasil), o batalhão de Choque da Polícia Militar chegou à ocupação nas primeiras horas do dia a fim de efetuar a reintegração de posse da área. Vários ocupantes e ativistas saíram feridos do confronto. Mesmo com a intensa repressão durante e após a reintegração de posse, os manifestantes ocuparam o viaduto Capitão Temudo, situado ao lado do terreno, e lá permaneceram até o dia 10 de julho.

Finda a grande ocupação, perdeu-se o lugar físico no qual ocorriam as vivências coletivas que, por sua vez, sinalizavam para a cidade o desejo por outras formas de vida. Despojado desse espaço de organização, o movimento teve que rever suas estratégias de visibilidade e ação. Nesse contexto, a produção audiovisual do MOE adquiriu um papel importante na disputa pela “opinião pública”.

### **Santíssima trindade: poder privado, mídia, Estado**

Diante de todo o imbróglia político e jurídico acima exposto, não é difícil entender o porquê do sujeito-câmera de *Autorretrato* modificar sua voz digitalmente e em momento algum aparecer na tela. Não à toa ele quer manter-se anônimo. O anonimato

funciona como tática recorrente de ativismo político a fim de evitar a identificação, responsabilização e criminalização das ações do sujeito.

Mas o que teria feito de tão grave o nosso sujeito-câmera? Ele não aparece cometendo violência física contra um patrimônio material ou pessoa a ponto de precisar temer ser preso. Sua ação é aparentemente pacífica. Ele impõe uma câmera na direção de um outro sujeito. Todavia, como aprendemos há muito, o ato de filmar não é inocente, mobiliza relações de poder e de força. Não se filma impunemente o outro. Comolli (2008) chama atenção para questões éticas e políticas envolvidas no gesto de se filmar alguém. Ele indica o quão importante é se perguntar sobre as seguintes questões: as relações entre quem filma e quem é filmado, a forma como a câmera atua com aqueles que ela filma e, inversamente, como os sujeitos filmados atuam com ela.

Não há mais como encontrar muita gente que desconheça o conceito de “filmagem”, e menos ainda que esteja fora da representação, afastado das imagens [...] Há, nos dias de hoje, um saber e um imaginário sobre captação de imagens que são muito compartilhados. Aquele que filmamos tem uma ideia da coisa, mesmo que nunca tenha sido filmado. Ele a representa para si, prepara-se de acordo com o que imagina ou acredita saber dela. [...] A fotografia e a televisão conjugadas acenaram para cada um de nós com uma promessa de imagem e, em todo caso, uma consciência de que poderia haver uma imagem de si a ser produzida, a mostrar, a oferecer ou a esconder, afinal, a colocar em cena. (COMOLLI, 2008, p. 53)

Nosso personagem-alvo, ao identificar o sujeito-câmera com o grupo daqueles que se manifestavam contra o Novo Recife, desconfia que sua imagem seria posta para circular de maneira nada favorável a si; por isso, ele se incomoda e solicita não mais ser filmado (conforme afirma a narração).

Já da perspectiva do sujeito-câmera, trata-se de oferecer ao olhar do espectador a imagem do inimigo. Eduardo Moura figura ali não apenas como uma pessoa física, o dono de uma das empreiteiras proponentes do projeto Novo Recife, mas como a encarnação do neoliberalismo e do patriarcalismo que assombra a cidade, privatizando espaços públicos e reproduzindo relações assimétricas de poder.

No geral, essas duas figuras – o empresário neoliberal e o sujeito patriarcal – são poupadas pela grande mídia quando se trata de narrar situações de conflito. O apagamento da voz do poder privado termina distanciando esse sujeito do cenário de conflito do qual faz parte. Por outro lado, os insurgentes da ocasião (sem-terra, sem-teto, povos indígenas, mulheres, comunidades LGBTTs, *black blocs*, manifestantes, ocupantes, etc.) são frequentemente responsabilizados por ações consideradas violentas e criminalizados pela Justiça por agirem contra a propriedade privada.

Vale frisar que o apagamento da voz do poder privado nesses casos não implica o enfraquecimento de seu poder, ao contrário, trata-se de uma estratégia discursiva através da qual ele é poupado da acusação de que determinados estados de injustiça social e de conflito decorrem de sua própria existência. Assim, silenciam-se sentidos que, apesar de possíveis, são indesejáveis à ordem vigente. Nessa mesma linha, ainda é comum o discurso do poder privado aparecer na mídia associado ao discurso da legalidade, do direito, da justiça e de medidas condenatórias contra os insurgentes. Como efeito desse funcionamento discursivo, as práticas do poder privado permanecem amparadas no discurso da legalidade. A voz do poder privado identifica-se com as formas jurídicas e, por conseguinte, com o aparato do próprio Estado. Esta relação expressa arranjos complexos de poder em que os aparatos de segurança estatais agem em benefício do poder privado que, por sua vez, pouco precisa agir e/ou falar, pois a Justiça já age e fala em seu nome.

Foucault discorreu sobre os mecanismos de estatização dos grupos de controle, identificando a constituição das formas jurídicas (e o controle moral que elas representam) com o poder exercido pelas classes mais altas, sobre as camadas mais desfavorecidas.

De sorte que podemos perguntar se a lei, sob sua aparência de regra geral, não é uma maneira de fazer aparecer alguns ilegalismos diferenciados uns dos outros, que permitirão, por exemplo, o enriquecimento de uns e o empobrecimento de outros, que ora garantirão a tolerância, ora autorizarão a intolerância. (FOUCAULT, 2012, p. 40)

No curso *Em defesa da sociedade* (1975/76), Foucault descobre um novo tipo de poder, nomeado por ele de “biopoder”, que já não funcionaria da mesma forma que o poder soberano clássico (fazer morrer, deixar viver). No biopoder, o direito de matar está subordinado ao interesse em fazer a população viver mais e melhor, isto é, em controlar suas condições de vida. De acordo com Foucault, isso não significou, contudo, o abrandamento da violência estatal, porque para garantir melhores meios de sobrevivência a uma dada população foi preciso se exercer uma violência depuradora contra aqueles considerados inimigos. Trata-se da fórmula “fazer viver, deixar morrer”. Foi esse regime que imperou nos totalitarismos nazista e stalinista.

O conceito de biopoder sofreu alguns deslocamentos na obra foucaultiana. Em *História da sexualidade, vol.1* e *Em defesa da sociedade*, ele considera a biopolítica como a capacidade do Estado de agir por meio de políticas públicas a fim de preservar a vida de uns em detrimento daqueles indivíduos considerados perigosos. Já nas aulas referentes ao curso *Nascimento da biopolítica* (1978/1979), ele fala de um novíssimo biopoder não mais centrado na autoridade e nos exageros do poder estatal, mas que atua a partir de uma lógica de mercado. Ele mostra que o comportamento dos indivíduos já não depende tão somente da atuação governamental do Estado, pois o mercado atua de maneira descentralizada e bastante eficaz como instância privilegiada de produção de subjetividades. Nesse curso, Foucault demonstra que a razão governamental contemporânea de cunho neoliberal não age somente no campo econômico, mas também no social, subjetivando os indivíduos. O homem que surge dessa nova razão governamental é o sujeito empreendedor de si mesmo, guiado pela lógica da competição. Num contexto biopolítico neoliberal, portanto, é a concorrência do mercado que torna a vida do outro supérflua e descartável. Os indivíduos que permanecem à margem são meros sobreviventes; relegados ao esquecimento, muitas vezes, sua existência é, em si mesma, criminalizada.

Nesse sentido, é oportuno lembrar uma das propagandas do consórcio Novo Recife que promovia a guetização simbólica do Cais José Estelita ao veicular depoimentos de moradores da área afirmando que tal região, por estar “abandonada”, era perigosa, um local propício para “vagabundagem”, consumo de drogas e realização de atos criminosos (“Nós temos problemas seríssimos

3. Vídeo disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizoxuohn34yo4cilmy2zy1ij1gV44>

de segurança”, “No domingo isso aqui é um deserto”, “Colocam cadáver aí, fumam crack”).<sup>3</sup> Diante desse cenário, o comercial de TV mostrava o projeto Novo Recife como um empreendimento que traria muitos benefícios para a localidade em função de suas promessas de revitalização urbana da região, promoção da segurança e criação de emprego. Percebe-se aqui como a questão do medo social, do risco e da segurança funcionam como uma prática de governo, pois, através da ideia de crime e/ou de risco, a sociedade é levada a fortalecer seu sentimento de unidade contra um dano sofrido ou um dano que pode sofrer no futuro, sendo assim facilmente capturada por uma relação de oposição entre um “nós” e um “eles”.

Vale lembrar também que no embate entre os defensores do projeto Novo Recife e o Movimento Ocupe Estelita era comum os integrantes do movimento serem desqualificados e taxados de “desocupados”, “vagabundos”, “maconheiros”, “gente que não tem o que fazer”, etc. Tal tipo de classificação se justificava muito em função da militância do MOE ser constituída por jovens estudantes, professores, artistas, intelectuais e ativistas que se dispunham a ocupar o terreno do cais como método de resistência, muitas vezes lá permanecendo por temporadas mais longas.

Por fim, vale frisar que numa sociedade em que reina uma biopolítica de cunho neoliberal, ao contrário do que se poderia pensar num primeiro momento, o Estado não desaparece, ele tem papel determinante, porque passa a “governar para o mercado, em vez de governar por causa do mercado” (FOUCAULT, 2008, p. 165). Ao final de *Autorretrato*, temos justamente a denúncia de que a Prefeitura da Cidade do Recife, independentemente de partido, age em prol da especulação imobiliária, abandonando um projeto coletivo de cidade.

### **Câmera-olho vigilante e inversão nas relações de poder**

Na situação articulada em *Autorretrato*, mesmo que por um breve instante, a assimetria de poderes anteriormente descrita é modificada. Já não está mais em cena o aparato midiático tradicional que apazigua conflitos através do apagamento da voz do poder privado. Na tentativa de restituir uma imagem que

diariamente escapa às narrativas hegemônicas da mídia, o sujeito-câmera põe para funcionar um dispositivo bastante específico: ao invés de filmar as pessoas que tomam a palavra durante a reunião em pauta, dirige seu olhar para o lado da plateia, do público, daqueles que assistem e, aparentemente, não protagonizam a cena. Mais do que isso, dirige a lente da câmera para uma única pessoa. Mais ainda, através de um recurso de edição, enquadra a imagem desse indivíduo, limitando seu espaço na tela. O efeito é de aprisionamento. Aprisionado na imagem, o indivíduo-alvo não tem como escapar. Acucado, ele agora é ostensivamente exposto a diversos olhares (do corpo-câmera e, futuramente, do espectador). A vigilância ininterrupta da câmera sobre ele atua como uma arma que, ao mostrá-lo, dá-lo a ver, ameaça-o, amedronta-o, fere-o.

Essa simples inversão do olhar provoca um deslocamento micropolítico de considerável envergadura. Ao erguer a câmera perante uma figura do poder, um sujeito ordinário, um qualquer, provoca uma fissura na ordem estabelecida, interfere no real. O que se vê na tela reverbera a potência do dispositivo. O curta evidencia o embaraço de um indivíduo que reage ao campo de força sensível instituído por um corpo-câmera que age fora do *script*. Vale escavar ainda mais essa imagem e perguntar: por que fazer essa imagem? Que história se quer contar com ela? De que a imagem de Eduardo Moura é realmente imagem?

A tese sustentada aqui é a de que o gesto de filmar Eduardo Moura visa restituir ao espaço público uma imagem que costuma ser preservada, poupada de um embate. Nesse contexto, é preciso ter a coragem de roubar essa imagem. Daí, o cuidado do autor em se manter anônimo. Trata-se de uma imagem não autorizada, expropriada, sobre a qual o dono pode, mediante o amparo jurídico da ausência de um documento legal que permita seu uso, sua circulação, requerer sua interdição.

Para além da pessoa Eduardo Moura, sua imagem traz os rastros de um outro tempo, cujo gesto de filmagem busca revelar. Ao colocar-se de frente para Eduardo Moura, instaura também um enfrentamento contra o projeto Novo Recife. A câmera quer denunciar que esse “novo” não é mais do que uma mera atualização do passado que assombra o presente como um fantasma. No gesto de dar a ver a imagem de Eduardo Moura, o curta deseja reescrever a história.

*Autorretrato* sequestra a imagem do indivíduo-alvo, criando para ele um constrangimento do qual lhe é impossível escapar. O suposto ato de Eduardo Moura de pedir para não ser filmado denuncia o quanto ele se sente acuado. O fato desse pedido ocorrer somente quando a câmera está desligada sugere uma associação entre esse pedido e a prática atribuída à elite de, quando pega em flagrante delito, agir nos bastidores para tentar se safar da responsabilidade de seus atos.

Mesmo ciente do sucesso de seu dispositivo, não é sem medo que o sujeito-câmera se coloca de frente para Eduardo Moura e o filma. Como bem lembra Comolli,

Temos medo daqueles que filmamos, temos medo de filmá-los e, ao mesmo tempo, de não filmá-los. Temos medo, por exemplo, de incitá-los, de levá-los a sair deles mesmos para se tornarem personagens do filme, porque empreendemos com eles alguma coisa na qual também estamos inscritos, como sujeitos, em uma transferência da qual fazemos parte e que só se resolve parcialmente no filme terminado; e, simultaneamente temos medo de não fazê-lo ou consegui-lo, pois, neste caso, não haveria filme algum ou haveria um filme menos interessante. (COMOLLI, 2008, p. 68)

Todo registro documental de outrem guarda uma violência latente entre quem filma e quem é filmado. No caso do filme em análise, tal violência é ainda mais acentuada, pois os sujeitos que ocupam o lugar atrás e diante da câmera participam, desde antes do ato de filmagem, de uma batalha no mundo real. Diferentemente do filme de ficção que é regido por um contrato, no filme documental, o sujeito-filmado pode a qualquer instante interromper o jogo e sair de cena. Assim, o que ameaça o filme é justo o que o fundamenta.

[...] vindos do outro, essa ameaça e esse medo são forças operantes, forças que trabalham o filme, que fazem com que a obra tanto inscreva suas tensões produtivas como as modifique, que permitem a partir de então à mise-en-scène jogar com a conjuração da ameaça e do medo, seu deslocamento, sua transformação. (COMOLLI, 2008, p. 69)

Essa ameaça está presente nos oito minutos de duração de *Autorretrato*. O corpo-câmera opera o tempo todo sob o risco do real e se arrisca filmando. Quando Eduardo Moura levanta

da cadeira e sai de quadro, o dispositivo sofre um abalo e logo em seguida o filme acaba. Um pouco antes, o narrador havia informado que, naquele dia, com a aprovação do projeto Novo Recife, encerrava-se a possibilidade de se pensar a cidade como construção coletiva. A narrativa imagética do filme, contudo, de forma premonitória, aponta para uma dimensão inconclusa do acontecimento. Com isso, queremos dizer que, passados quatro anos, apesar de aprovado, o projeto Novo Recife até hoje não foi construído. De lá para cá, uma “biopotência da multidão” tem travado um embate acirrado contra o projeto neoliberal de cidade. É sobre a força dessas formas de resistências em rede, coletivas, que falamos a seguir.

### **A cena do dissenso e a biopotência da multidão**

*Autorretrato* surge dentro de um contexto nos modos de produção, nas formas de relação cidade-cinema e numa paisagem político-conceitual que permite pensar num cinema de insurgência que se atualiza historicamente. Defende-se que o corpo-câmera de *Autorretrato* é uma “biopotência da multidão” (HARDT, NEGRI, 2014) que na sua forma de agir reverbera uma nova “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009) instaurada pelos manifestantes que naquele 28 de dezembro de 2012, apesar de estarem do lado de fora da sala de reunião que discutia o projeto Novo Recife, se faziam ouvir com seus gritos de revolta.

É conhecida a relação entre o estético e o político na obra de Rancière. Para ele, a política tem uma dimensão estética que lhe é inerente, presentificando-se na configuração do sensível. O filósofo fala de uma “partilha do sensível” como sendo um

sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e as partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundam numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina[m] propriamente a maneira como um ‘comum’ se presta à participação e como uns e outros tomam parte nesta partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Pensar o comum associando-o à ideia de partilha do sensível significa compreendê-lo como um modo de distribuição dos lugares entre aqueles que tomam parte e quem não tem parte neste comum. Uma das bases estéticas da política é justamente permitir a criação de um comum a partir da instauração de cenas dissensuais que podem fazer com que realidades antes não imaginadas possam aparecer e ser percebidas.

A caracterização da cena de dissenso é central no pensamento de Rancière, uma vez que, para ele, o verdadeiro objeto do conflito político não são os argumentos em disputa, mas a instauração mesma do diálogo, pois, a princípio, alguns interlocutores não são reconhecidos pelos demais. Nesse contexto, é preciso, logo de imediato, criar a cena a partir da qual será possível reconhecer uma atividade política, definida como aquilo que “desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; faz ver o que não cabia ser visto, [...] faz ouvir como discurso o que era só ouvido como barulho” (RANCIÈRE, 1996, p. 42).

*Autorretrato* instaura e reverbera de imediato a “cena dissensual” que torna possível ver realidades antes não previstas. Ao centrar-se na imagem silenciosa de Eduardo Moura e, paralelamente, registrar as vozes e os ruídos do fora de campo, o curta revela o rosto de um sujeito histórico que, quando se trata de conflitos políticos em torno da propriedade privada, costuma não estar à mostra; ao mesmo tempo, faz com que a voz daqueles sujeitos que no geral jamais são ouvidos, adquira estatuto de palavra.

Rancière diz ainda que as cenas de dissenso promovem menos as formas de “ser em comum” do que “aparecer em comum”. Para o autor, “a aparência, e em particular a aparência política, não é o que esconde a realidade, mas o que a duplica, o que introduz nela objetos litigiosos, objetos cujo modo de apresentação não é homogêneo ao modo de existência ordinário dos objetos que nela são identificados” (1996, p. 107). Ou seja, a aparência não é a ilusão que se opõe ao real, ela é a forma como as disputas se dão a ver.

No jogo que constrói entre planos sonoro e imagético, *Autorretrato* cria um vaivém entre mostrar e esconder que aponta para o litígio entre vozes discursivas dissonantes. Assim, ao mesmo tempo em que separa, corta, racha o mundo com o filme; faz aparecer, em uma única cena, vozes dissonantes que compartilham um comum. A força afirmativa e combativa do

corpo-câmera de *Autorretrato*, ao criar uma cena dissensual, é capaz de colaborar para a criação uma nova partilha do sensível, lançar um enunciado de uma contrainformação e disputar o sentido da narrativa factual em pauta.

Para Hardt e Negri (2014), se na organização do capitalismo contemporâneo com aprofundamento da sua dimensão biopolítica, a vida é levada a trabalhar para a produção de subjetividades que por sua vez trabalham para conduzir a vida em escala global, o potencial de resistências permanece no cerne dessa produção imaterial. Hardt e Negri afirmam que os mecanismos de insurgência não se remetem mais aos corpos tradicionais da política, mas sim a uma formação que se abre em redes, numa articulação de singularidades em cooperação por um comum. A produção biopolítica, portanto, torna-se uma questão ontológica na medida em que a sua ação está permanentemente formulando um novo “ser social”. Dessa maneira, as condições da produção e da reprodução da vida social desenvolvem-se em contínuos encontros, comunicações e concatenações dos corpos em suas singularidades. O que conecta essas ações dos indivíduos é um comum:

O comum é ao mesmo tempo natural e artificial; ele é nossa primeira, segunda, terceira e enésima natureza. Não existe, portanto, uma singularidade que não seja ela própria estabelecida no comum; não existe comunicação que não tenha uma ligação comum que a sustenta e ponha em ação; e não existe produção que não seja cooperação baseada na partilha. Neste tecido biopolítico, multidões se entrecruzam com outras multidões, e dos milhares de pontos de interseção, dos milhares de rizomas que unem essas produções multitudinárias, dos milhares de reflexos surgidos de cada singularidade emerge inevitavelmente a vida da multidão. A multidão é um conjunto difuso de singularidades que produzem uma vida comum; é uma espécie de carne social que se organiza num novo corpo social. É isto que define a biopolítica. O comum, que configura a substância móvel e flexível da multidão. O poder constituinte da multidão, de um ponto de vista ontológico, é portanto a expressão dessa complexidade e a chave que atravessa o comum biopolítico para expressá-lo de maneira cada vez mais ampla e efetiva. (HARDT, NEGRI, 2014, p. 436)

Esta multidão escapa ao controle político e ao regime de vigilâncias, pois não pode ser inteiramente capturada na moldura hierárquica de um corpo político no sentido tradicional.

Hardt e Negri argumentam que a produção de subjetividades e a produção do comum podem formar, juntas, uma relação “simbiótica em forma de espiral” (HARDT, NEGRI, 2014, p. 251). Esta subjetividade é produzida na cooperação e na comunicação, e em consequência esta subjetividade produzida produz novas formas de cooperação e comunicação, que por sua vez produzem nova subjetividade, e assim por diante.

Mas a multidão não se cria espontaneamente. Para a formulação da “carne social” da multidão, uma série de condições que são ambivalentes precisam ocorrer, condições que podem levar à libertação ou serem apanhadas num novo regime de controle. “A multidão precisa de um projeto político para passar a existir” (HARDT, NEGRI, 2014, p. 275). Em seus gestos micropolíticos, *Autorretrato* é produzido nessa espiral – resultado de uma teia social ao mesmo tempo que produz subjetividades sobre um projeto político para a cidade. A forma como surge aponta para um desenho de cidade construído através de um comum instaurado na produção de subjetividades da multidão. Assim, os gestos fílmicos não se apresentam como excepcionalidades, mas pontos de emergência cartografáveis da formação dessas subjetividades, dessa carne da multidão.

Por fim, vale ressaltar que, ao contrário do que o título sugere, *Autorretrato* não mostra a imagem daquele que filma a si mesmo. O antecampo nunca se dá a ver. Então, por que nomear o filme dessa forma, destoando do que se costuma entender por um “autorretrato”? Sugerimos aqui uma outra via de interpretação do título: a ironia do filme parece estar em expor o rosto de um sujeito histórico que costuma comandar um processo de produção de cidade feita à sua imagem e semelhança. Ou seja, a cidade neoliberal seria o autorretrato desse sujeito que tenta se ocultar.

## **Palavras finais**

Muitos críticos, não sem preconceito, afirmam que os filmes militantes costumam ser indiferentes às questões estéticas. Não é o caso de *Autorretrato*. Nesse curta, o dispositivo de filmagem condiciona toda uma construção estética. Na qualidade de filme dispositivo, *Autorretrato* põe para funcionar linhas de força, de

visibilidade, de enunciação e subjetivação (DELEUZE, 2001). As linhas de força relacionam-se à sua capacidade de fazer ver um sujeito histórico que em outras situações de conflitos envolvendo a questão da propriedade privada tem sua imagem preservada. A força do dispositivo impele esse sujeito, mesmo a contragosto, a aparecer. Já o seu regime de visibilidade possui vocação restritiva. Restringe o visível à imagem de um único sujeito que permanece encurralado pelo enquadramento, e justo porque restringe, acentua. Do ponto de vista das linhas de enunciação, *Autorretrato* expõe as vozes diegéticas da situação de filmagem (oradores e manifestantes) bem como a voz do narrador *off*. Essas vozes atuam de forma complementar numa mesma direção discursiva: se colocam contra o projeto Novo Recife, denunciam a especulação imobiliária e a aliança espúria entre poder privado, estado e mídia. Por último, as linhas de subjetivação mostram uma inversão na ordem vigente, em que os “sem-nome” expressam suas vozes e os poderosos são calados, intimidados, acuados, mesmo que por um breve momento.

*Autorretrato* não circulou em cinemas, não participou de festivais e nem mesmo teve um número expressivo de visualizações na internet. Tomá-lo como objeto de análise nos serve como superfície cartografável de uma mobilização mais abrangente, pois ele pertence a um circuito de realizações audiovisuais que continuam a ser produzidas de maneira autônoma e urgente em Recife atual, onde proliferam filmes gestados em contextos de disputas políticas, em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados. Os realizadores e/ou coletivos que assinam essas produções estão fortemente engajados na defesa de uma cidade menos desigual. Tratam-se de filmes de combate, de militância, realizados fora do sistema das artes. Num levantamento feito pelo próprio MOE para uma coletânea de filmes locais contemporâneos sobre a questão urbana, foram identificadas mais de 90 produções dessa natureza realizadas no Recife até meados de 2015. *Autorretrato* se conecta a essa rede de filmes em que a presença do corpo-câmera, o gesto estético, a potência interventiva do ato de filmar busca cenários urbanos outros, mais democráticos.

## REFERÊNCIAS

- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. Qu'est-ce qu'un dispositif? In: Michel Foucault philosophe. *Rencontre internationale*. Paris 9, 10, 11 janvier 1988. Paris: Seuil, 1989. [Tradução de Ruy de Souza Dias (com agradecimentos a Fernando Cazarini) e Helio Rebello (revisão técnica), finalizada em março de 2001].
- FOUCAULT, Michel. *Segurança, penalidade, prisão*. Ditos & Escritos, 8. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Nascimento da biopolítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Em defesa da sociedade: curso no College de France (1975/1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do Império*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O desentendimento*. São Paulo: Editora 34, 1996.

## MATERIAIS AUDIOVISUAIS

- Autorretrato*. Recife, 2012. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AYoFxd9rQwA>. Último acesso em 04 de ago. 2016.
- Novo Recife: vida nova para o cais*. Recife, 2014. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizoxu0hn34y04cilmy2zy1ij1gv44>. Último acesso em 10 de jul. 2017.

Data do recebimento:  
31 de janeiro de 2017

Data da aceitação:  
06 de julho de 2017



# **Imagens em disputa: quando o Estado e o povo portam a mesma arma**

PAULA DE SOUZA KIMO

Mestre em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.

**Resumo:** Percorrendo um conjunto de imagens produzidas em manifestações populares no Brasil, um gesto peculiar nos convoca a refletir. Filmar o inimigo e ser filmado por ele. Filmar a violência policial e ser filmado por policiais. Ativistas e manifestantes perceberam na gênese das imagens do conflito um escudo de proteção e testemunho contra a violência policial. O Estado fez uso dessa prática para identificar manifestantes e suas estratégias nas ruas. O policial que filma o manifestante que o filma. A disputa não é apenas dos corpos, mas também das imagens.

**Palavras-chave:** Disputa. Manifestações. Polícia.

**Abstract:** Observing a set of images produced in popular protests in Brazil, a peculiar gesture convokes us to reflect. To shoot the enemy and be filmed by him. Filming police's violence and being filmed by police officers. Activists and protesters perceived in the genesis of the conflict's images a shield of protection and a testimony against the police's violence. The state has used this practice to identify protesters and their strategies on the streets. The policeman shoots the protester who shoots him. The dispute is not only about bodies but also about images.

**Keywords:** Dispute. Protests. Police.

Para combater o inimigo é preciso filmá-lo? Se sim, como? Com quais riscos? Essas são algumas das questões levantadas por Jean-Louis Comolli (2001) em seu emblemático artigo “Como filmar o inimigo”. Segundo Comolli, é preciso filmar o inimigo para melhor conhecê-lo, para mostrá-lo em sua potência, naquilo que ele tem de mais monstruoso, para que o espectador possa perceber o que está em disputa e elaborar suas próprias estratégias de combate. Quando se filma uma relação conflituosa, o inimigo é aquele que está diante da câmera, é aquele que se apresenta como ameaça não apenas para o contexto filmado, mas também para a cena a ser filmada. E o que acontece quando o inimigo filmado também filma o documentarista combatente? Quando a câmera filmadora, instrumento utilizado para denunciar o inimigo, é apropriada pelo próprio antagonista? O que está em jogo quando as imagens passam a ser objeto de disputa? Percorrendo um conjunto de imagens produzidas em manifestações populares no Brasil, esse gesto peculiar nos convoca a refletir: filmar a ação policial e ser filmado por policiais em ação, filmar o inimigo e ser o inimigo filmado. Aqui, as armas empunhadas pelas mãos do Estado e do povo são as mesmas: câmeras filmadoras que geram infinitas imagens digitais.

A discussão proposta se insere no contexto da produção de imagens das chamadas jornadas de junho de 2013 no Brasil: uma série de protestos que tomaram volumosamente as ruas do país durante a Copa das Confederações<sup>1</sup> da FIFA – torneio preliminar ao grande mundial de futebol. Na introdução do livro *Ruas e Redes*, Lena Silva e Paula Ziviani afirmam que nas jornadas de junho “vários tempos foram às ruas” (SILVA, ZIVIANE, 2015, p.7). Elas mencionam movimentos surgidos na década de 1960, como a luta pelos direitos LGBT e das mulheres, movimentos da década de 1990 que discutiam o direito à cidade com questões pertinentes ao transporte e à moradia, além de táticas mundiais que reverberaram no Brasil como o black bloc e grupos dispersos, alguns de direita, que reivindicavam pautas difusas ou eram contrários aos direitos coletivos. Em comum, um encontro de questões problemáticas num momento de visibilidade mundial permeado por centenas de câmeras fotográficas e de vídeo, dispositivos móveis de captação e transmissão de imagens. Imagens que percorreriam circuitos complexos e heterogêneos, das mídias oficiais às redes sociais, instalando-se também nas galerias de arte e exposições alternativas, imbricando-se e reconfigurando-se a cada novo ato.

1. A Copa das Confederações no Brasil foi um momento preparatório para a Copa do Mundo de 2014 – torneio internacional de futebol realizado pela Federação Internacional de Futebol (FIFA) de quatro em quatro anos. Para a preparação do mundial é realizado um evento similar no país sede, um ano antes, em menores dimensões, mas que mobiliza e testa o aparato técnico estrutural, político e de segurança que será utilizado no grande evento do ano seguinte. No Brasil, 12 capitais, chamadas de cidades-sede, foram preparadas para a Copa. Todas elas receberam obras de infraestrutura, especialmente reformas e construções de aeroportos, rede hoteleira, serviços e estádios de futebol. Na Copa das Confederações o país recebeu oito seleções de futebol, 25 mil turistas internacionais, empresários, políticos e, especialmente, redes de mídia internacional que se incumbiram da cobertura do evento.

Para o filósofo francês Jacques Rancière, as disputas políticas no seio dos espaços coletivos caracterizam o dissenso, “um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve” (RANCIÈRE, 1996, p.374). Produzidas em atos de disputa política, as imagens de junho despontam em um contexto onde a cidade, o espaço público, passa a ser não apenas o lugar da disputa, mas o próprio sentido da disputa. Perante tal insurgência política, os governos e os poderes econômicos mobilizaram um enorme contingente policial para conter as forças rebeldes, aquelas que emergiam contra o megaevento, que ocupavam as ruas em protestos de dimensões nunca antes vistas no país. Assim, as forças repressivas do Estado que atuavam na regulação dos acontecimentos, controlavam, na gênese mesma da imagem, aquilo que poderia ou não ser visto por um terceiro. Ao agir de forma violenta e regulatória perante as inúmeras câmeras presentes nos acontecimentos, a violência policial se tornava cada vez mais visível, ou seja, mais um motivo para o controle das imagens em seu nascedouro. Para Rancière (1996), quando as forças da ordem são enviadas para reprimir uma manifestação política, o que se passa

é uma contestação das propriedades e do uso de um lugar: uma contestação daquilo que é uma rua. Do ponto de vista da polícia, a rua é um espaço de circulação. A manifestação, por sua vez, a transforma em espaço público, em espaço onde se tratam assuntos da comunidade. Do ponto de vista dos que enviam as forças da ordem, o espaço onde se tratam os assuntos da comunidade situa-se alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas destinadas a essa função. Assim o dissenso, antes de ser a oposição entre um governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível. (RANCIÈRE, 1996, p.373)

A discussão de Rancière se insere numa proposta de reformulação do conceito de *política*, ao qual ele opõe o de *polícia*. Segundo o autor, enquanto conceito, “a polícia não é uma função social mas uma constituição simbólica do social” (RANCIÈRE, 2014, p. 146). Ela seria a ordem que regula a distribuição sensível dos corpos, das partes, das funções em um corpo social. É a lógica policial que determina as formas de comando e de governo, é ela que estabelece aqueles que entram ou não na conta da comunidade. Por outro lado, o filósofo designa a política como

o “conjunto das atividades que vêm perturbar a ordem da polícia” (RANCIÈRE, 1996, p.372); é ela que reconfigura o espaço e o tempo para que novas posições possam aparecer, é a política que redistribui o espaço sensível fazendo emergir novos enunciados e visibilidades.

Tendo a rua como local de encontro entre forças políticas e forças policiais, a produção de imagens passou a operar gestos em que a câmera é também uma arma que protege e defende os manifestantes, ao passo que ataca e vigia o aparato repressivo expondo suas incoerências muitas vezes em tempo real. Conhecida como *copwatch*, essa prática de vigiar a instituição policial é comum em redes ativistas dos Estados Unidos, Canadá e alguns países da Europa, trata-se de um modo de estar nos protestos que busca justamente “observar e documentar a atividade policial, enquanto procura sinais de má conduta, brutalidade e arbitrariedade” (BENTES, 2013, p. 317).

No fluxo das transformações que incidiam no campo político e simbólico de junho de 2013, a Polícia Militar, agora mais visível, passou a também filmar os manifestantes. No início, os policiais utilizaram câmeras compactas e aparelhos de celular. Nas manifestações seguintes filmaram com câmeras *GoPro* fixadas ao capacete, equipamentos acoplados ao corpo que passaram a operar uma espécie de “varredura do espaço e dos territórios, uma câmera sem olhar” (BENTES, 2013, p. 304). Nas mãos dos policiais, as câmeras filmadoras compunham o conjunto de armas e estratégias não letais arquitetadas pelo Estado para controlar os grandes protestos que tomavam as ruas das cidades. Na medida em que o aparato de segurança pública operava para mapear, controlar e conter determinados atos políticos, ele era também filmado e mostrado em sua monstruosidade, nos termos de Comolli. Quando os manifestantes filmam os policiais que os filmam novas questões surgem para o campo da imagem. São imagens da disputa, imagens na disputa, imagens em disputa.

Para cotejar tais funções propomos a análise de dois conjuntos de imagens: o primeiro, uma série de planos sequência filmados na cidade de Belo Horizonte e exibidos na *Mostra Os Brutos*<sup>2</sup> (2013 e 2015), organizada pelo cineasta e midialivista Daniel Carneiro; o segundo, imagens que compõem a videoinstalação *Não é sobre sapatos* (2014), do cineasta pernambucano Gabriel Mascaro. A primeira coleção traz imagens produzidas nas manifestações

2. Realizada pelo cineasta e midialivista Daniel Carneiro, a primeira *Mostra Os Brutos* (2013) exibiu imagens brutas das manifestações de junho de 2013 no Espaço Cultural Georgette Zona Muda e na exposição *Escavar o Futuro*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG. Por meio de um evento no facebook, foi lançada uma convocatória para que documentaristas, manifestantes, ativistas e cidadãos comuns pudessem enviar material bruto gravado nas manifestações. O dispositivo de coleta de imagens indicava que o material deveria ser enviado sem cortes, sem tratamento e sem edição. Além das imagens era necessário enviar a data e o local das filmagens, informações fundamentais no momento da montagem do arquivo de exibição. Ou seja, as imagens enviadas para a mostra eram exibidas linearmente conforme ordem e local de gravação. A segunda *Mostra Os Brutos* (2015) foi convocada a partir do tema “Mobilidade”. Por meio do mesmo dispositivo de coleta e organização de imagens, foi realizada uma mostra de quatro dias embaixo do Viaduto da Avenida Francisco Sales, também em Belo Horizonte/MG.

3. O termo “supostamente” retorna ao longo do texto nas menções à obra de Gabriel Mascaro. Utilizado pelo próprio artista, que não revela a origem das imagens, tampouco assume a sua autoria, o termo alimenta uma ambiguidade constitutiva da obra. Se as imagens exibidas na *Mostra Os Brutos* apontam claramente sua origem de produção – foram tomadas por manifestantes que ocupavam as ruas da cidade em protesto –, as imagens usadas na videoinstalação de Mascaro, “supostamente” produzidas pelas instituições de segurança pública da cidade de São Paulo, tiveram suas origens ocultadas por uma orientação jurídica seguida pelo artista.

de junho de 2013 e em protestos subsequentes na cidade de Belo Horizonte. Nesse conjunto vemos policiais que filmam os manifestantes, mas não sabemos a forma, a força e o destino das imagens produzidas pela câmera que está em cena. Já o segundo objeto, a videoinstalação *Não é sobre sapatos*, foi criada a partir de imagens “supostamente”<sup>3</sup> produzidas pela Polícia Militar. Cada um dos objetos foi filmado em determinado contexto: um em Belo Horizonte, outro em São Paulo. Por isso os policiais e os manifestantes envolvidos nas cenas não são os mesmos. Apesar disso, eles são colocados em contraste por entendermos que, de um lado, temos imagens produzidas por manifestantes que filmam a Polícia Militar, de outro, temos imagens que, ao que tudo indica, foram produzidas pela própria corporação ao filmar os manifestantes. Ou seja, uma câmera assume o papel ativista de vigiar e denunciar a ação policial e a outra mapeia e criminaliza as ações dos manifestantes. Na medida em que as duas câmeras praticam atos de vigília e monitoramento, ambas assumem uma função policialesca, nos termos de Rancière, de controle e designação de lugares em um corpo social.

### **Diante da câmera I: filmar a ação policial**

A câmera trepida ao passo ofegante daquele que filma. Um grupo de manifestantes marcha pela avenida em meio a alguns carros. Gritos de ordem e buzinas podem ser ouvidos no fora-de-campo. Um policial militar aborda o grupo e pergunta pelo objetivo dos manifestantes: ir embora para casa. O policial negocia e condiciona a passagem: é possível seguir desde que seja com calma, que fiquem quietos e organizados. Os manifestantes concordam. Aqui o inimigo filmado é a Polícia Militar. Convocados para controlar e cercar a manifestação, os policiais, que primariamente estão a serviço da segurança e da proteção do povo, assumem o papel de inimigos daquela parcela da população que reivindica nas ruas algo que lhe foi tomado ou negado pelo Estado.

No caminho, os manifestantes se deparam com duas fileiras formadas por militares, um corredor por onde o grupo deveria passar. É notável o receio em atravessar o passadiço. O documentarista toma distância para filmar a passagem do grupo pelo corredor, parece que ele busca produzir imagens que possam

proteger os companheiros de uma possível ação violenta da instituição. Ao tomar distância, ele filma a fileira policial como se escaneasse cada um dos homens ali presentes. Filma, inclusive, de forma policialesca e invasiva, mapeando os corpos militares e suas armas. Filma uma bomba de efeito moral nas mãos de um dos policiais, filma cassetetes e armas de grande porte nas mãos dos outros. As imagens são trêmulas e instáveis, sem dúvida o corpo sente a pressão de estar à frente, portando uma câmera, em meio a guardas armados que observam e tipificam seus atos.

Na entrada da zona de passagem o grupo segue organizado planejando sua trajetória pelo território cercado. Quando eles seguem em marcha levantando suas bandeiras e gritos de ordem, um policial se desloca em cena e ocupa o último lugar em uma das fileiras. Ele porta uma câmera digital. Entre bombas, armas e cassetetes: uma câmera, equipamento que registra o rosto e as filiações político-sociais daqueles que ocupam as ruas da cidade e ameaçam o controle estabelecido pelo Estado durante o torneio internacional de futebol. Talvez a arma mais perigosa presente naquele contexto, não uma arma capaz de ferir ou matar, mas um artifício apto a identificar e criminalizar os manifestantes em um país onde o Estado não reconhece e não garante o direito a manifestação política. Por outro lado, a câmera portada pelo ativista não alcança o mesmo feito, não é possível criminalizar a ação do Estado que filma e controla a passagem, afinal, os policiais estão em serviço e o equipamento que vigia é mais um instrumento de trabalho para estabelecimento da ordem. Por fim, vemos em cena os manifestantes atravessando o corredor, militantes que podem ter tido, naquele momento, suas imagens tomadas pelo Estado.

Na próxima sequência, mais uma vez vemos um grupo de manifestantes cercados por policiais. Dessa vez o cerco é disperso e confuso, com o cair da tarde e o aquecimento dos ânimos nem mesmo os policiais conseguem se organizar. Há muitas viaturas e as luzes do giroflex aplicam sob as imagens uma camada avermelhada. Diante da barreira o documentarista filma os escudos e os rostos dos policiais de perto, tenta intimidá-los com sua câmera. Entretanto, os policiais sequer piscam os olhos. Apesar da curta distância para tal enfrentamento, a figura da ordem e do Estado parece não temer a arma filmadora do manifestante na mesma medida em que os manifestantes suspeitam do gesto

contrário. Ao final da barreira, por trás de um dos carros do corpo militar, um policial adentra a cena portando uma câmera compacta nas mãos. Ele mira os manifestantes. Com os dois olhos na multidão, a câmera é mais um olho à espreita.



Figuras 1 a 4: *Mostra Os Brutos* 2013, organizada por Daniel Carneiro: corredor policial.

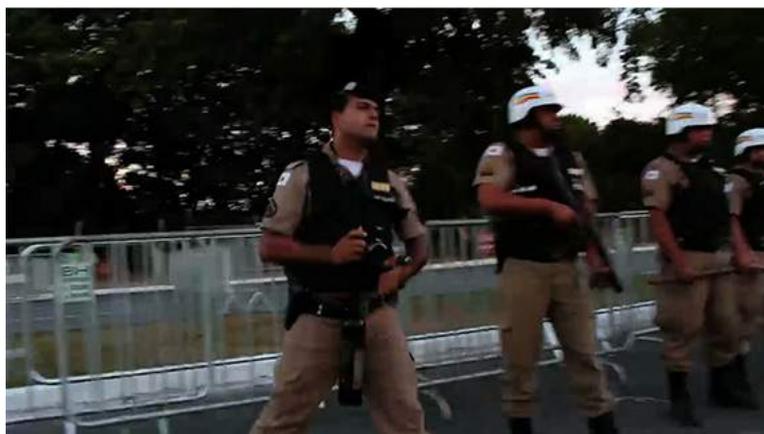
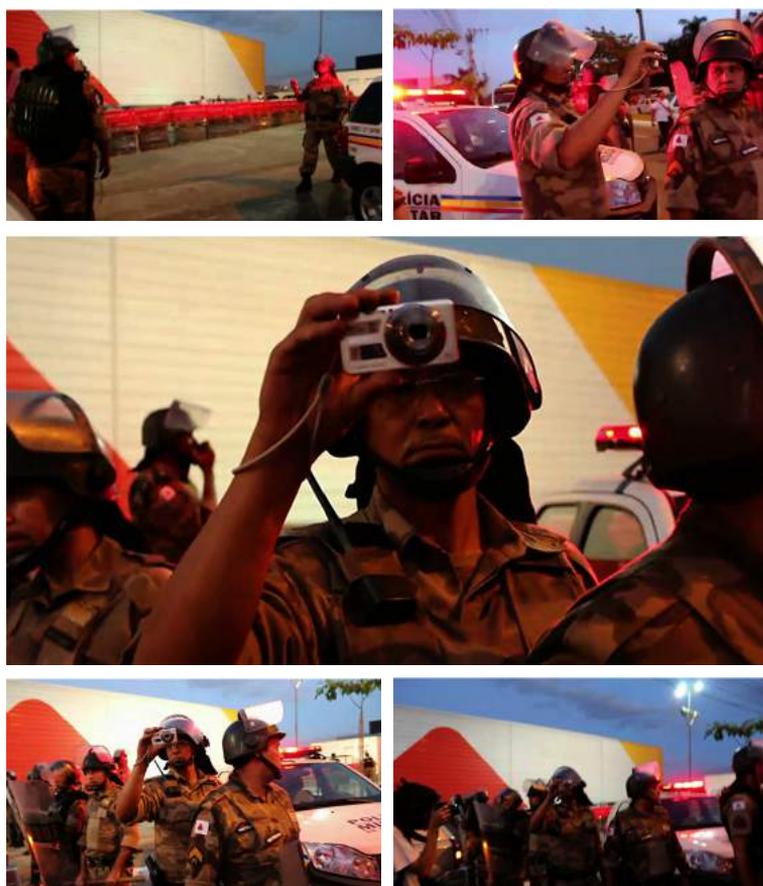


Figura 5: *Mostra Os Brutos* 2013, organizada por Daniel Carneiro. Dentre as armas do Estado, uma câmera.

O documentarista que antes filmava aleatoriamente a barreira institucional agora concentra seu olhar no movimento do policial com a câmera em mãos, ele parece ter encontrado a cena que valeria por todas as tomadas anteriores. Por alguns segundos eles – policial e manifestante – se enfrentam, se filmam, um diante do outro. O documentarista manifestante ajusta o zoom e coloca em quadro apenas o opositor e sua câmera. Em meio ao acontecimento que escapava por todos os lados, a imagem do policial com a câmera passa a ser o acontecimento para quem filma. Com as armas em mãos e o gatilho já disparado, por alguns

segundos sentimos a tensão entre manifestante e policial, como se algo fosse decorrer daquele gesto. Entretanto, a relação entre os inimigos que se filmam ali se encerra: ambos sabem que as consequências daquele gesto se dão menos em ato do que a posteriori, nos espaços e circuitos de exibição e inserção de tais imagens em suas diversas funções. Momentos depois, entra em cena um homem que fotografa o policial que porta a câmera. Com a câmera em mãos, o policial é alvo dos registros: é preciso inventariar a ação de mapeamento policial, é preciso comprovar que o Estado vigia e controla o povo que ali reclama.



Figuras 6 a 10: *Mostra Os Brutos 2013*, organizada por Daniel Carneiro. Quando as câmeras, manifestante e policial se enfrentam.

Por meio das imagens produzidas pelo documentarista que está do lado dos manifestantes, é possível discutir o jogo de forças que é colocado em cena quando o Estado e o povo portam as mesmas armas. Um terreno de disputas se configura quando entra

em questão um objeto que tira dos manifestantes o anonimato: a câmera policial. Não o anonimato que faria deles uma massa acéfala, mas uma espécie de dissolução das identidades na arquitetura da multidão auto-organizada e reivindicativa. O policial com a câmera possui uma clara função dentre os demais. Seu corpo se movimenta lenta e calmamente para capturar imagens estáveis e nítidas diante da limitação do equipamento compacto. Ele é o olho que filma o olho daquele que o filma. É o olho que mapeia o protesto, que constrói lideranças condenáveis, que criminaliza movimentos sociais, que registra eventuais provas criminais. Por outro lado, não temos acesso às imagens filmadas por essa câmera que está em cena. Se a imagem produzida pelo manifestante foi exibida na *Mostra Os Brutos* e compartilhada nas redes midialivristas, a imagem feita pelo policial, um servidor público, não é pública. Assim, apesar de ser travada com uma mesma arma, a batalha se desenlaça de forma desigual.

As próximas sequências foram filmadas no ato contra o aumento da tarifa de transporte público na cidade de Belo Horizonte em 2015. Dois anos após as jornadas de junho de 2013 a Polícia Militar está melhor preparada para filmar, para mapear o território com uma “câmera sem olhar”, uma *GoPro* acoplada ao capacete do capitão responsável pela operação. O documentarista flagra o policial com a câmera na cabeça e a partir de agora ele é alvo da câmera ativista que denuncia a prática de mapeamento policial. Do fora-de-campo escutam-se os manifestantes erguendo gritos de ordem contra o aumento da tarifa do transporte e contra os policias que controlam a manifestação.



Figura 11: *Mostra Os Brutos* (2015), organizada por Daniel Carneiro. Do que olha a multidão: uma “câmera sem olhar”.

Numa outra sequência, o mesmo militar é filmado no momento da negociação com os manifestantes. Dessa vez o documentarista enquadra o rosto do policial e destaca a câmera acoplada ao capacete. As vozes advindas do fora-de-campo questionam: “capitão, onde estão as identificações dos policiais?”. Se por um lado, o povo reivindica que os policiais estejam identificados nas ações (pois apenas dessa forma é possível oficializar uma denúncia contra o servidor), por outro, a Polícia Militar faz uso de uma câmera para mapear as pessoas que ali reivindicam. Quando o manifestante filma a câmera do capitão, passamos a identificar a prática de mapeamento operada pela corporação militar. Vemos um plano detalhe de uma câmera acoplada no capacete do policial, uma espécie de terceiro olho sem olhar, mas que fixa a imagem daqueles que protestam. O fora-de-campo é político, na esteira de Rancière, na medida em que perturba a esfera do sensível. São vozes que cercam e questionam o militar, se colocam no conflito instaurando a cena do dissenso e destituindo uma forma de dominação. Em campo, vemos o gesto policalesco de controle e distribuição das partes operado pelo Estado Brasileiro. O sinal luminoso da *GoPro* indica que os corpos diante daquele militar são colecionados para o futuro.<sup>4</sup>

4. No processo de criminalização dos manifestantes populares pós junho de 2013, imagens produzidas por câmeras como esta utilizada pelo capitão da Polícia Militar de Minas Gerais (e também pelas próprias câmeras dos media e dos manifestantes) foram usadas como provas criminais em inquéritos que julgavam os atos de manifestação política nas ruas do país.



Figura 12: *Mostra Os Brutos* (2015), organizada por Daniel Carneiro. Câmera *GoPro* à serviço do mapeamento dos manifestantes.

## Diante da câmera II: ser filmado pelos policiais

A videoinstalação *Não é sobre sapatos*, do cineasta Gabriel Mascaro, foi montada na 31<sup>a</sup> Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 2014. A obra é composta por um vídeo de 14'30 minutos

exibido em *looping* e uma imagem emoldurada contendo um texto. O trabalho do artista começa com a pesquisa de imagens que comprovam a prática de mapeamento feita pelo Estado durante as jornadas de junho de 2013 e culmina numa obra que restitui a política nas imagens a partir de um material que, ao que tudo indica, foi filmado na tentativa de identificar os manifestantes. Assim como levantamos a hipótese de que a violência policial tornou-se mais visível a partir de junho de 2013, o cineasta parte da mesma suposição. Para ele, as manifestações “inauguraram uma série de rupturas de ordem política, estética e até comercial a partir da produção e transmissão de multinarrativas em primeira pessoa, mostrando a violência da Polícia Militar Brasileira contra os manifestantes” (MASCARO, 2014). No entanto, ao invés de trabalhar com imagens de tais narrativas, Mascaro faz o “caminho inverso usando imagens supostamente produzidas e filmadas pelos policiais contra os manifestantes” (MASCARO, 2014). Tanto as imagens quanto o texto emoldurado são apresentados pelo artista como conteúdos “supostamente” produzidos pela Polícia Militar Brasileira. Na medida em que não assume a origem dos conteúdos que compõem o trabalho, Mascaro deixa essa incerteza como elemento constitutivo da obra, delegando ao espectador mais uma tarefa de sentido diante de tais imagens.

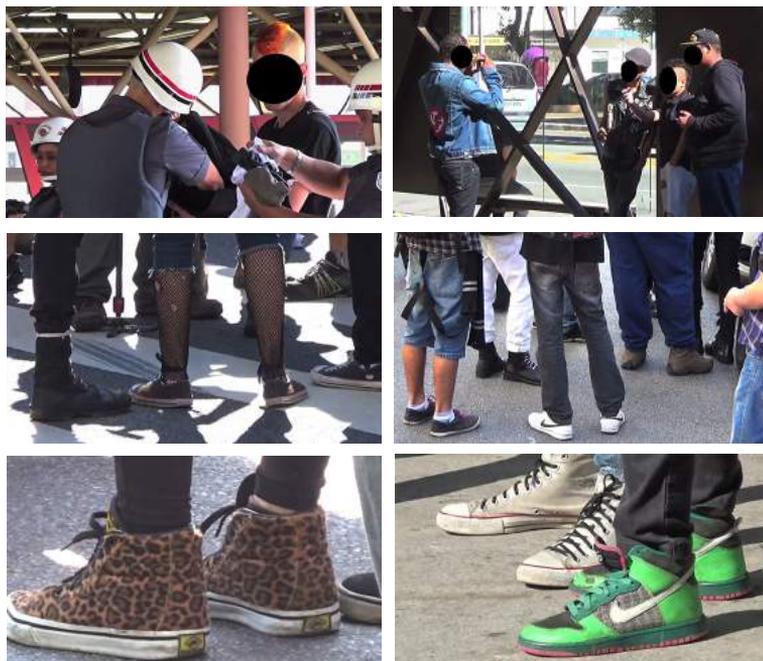
Se antes olhávamos para as imagens produzidas pelos manifestantes que filmam a Polícia Militar, entendendo que aquele que filma a ordem é também filmado por ela, agora podemos olhar, imaginando uma subjetiva institucional, para as imagens tomadas pela câmera que observa e mapeia os protestos. Assim, a obra de Mascaro nos conduz à forma, à força e a um possível destino das imagens produzidas pelo Estado. Contrastando as imagens d’*Os Brutos* com as imagens utilizadas por Mascaro, é possível deslocar a potência desse jogo de forças: agora é o espectador, terceiro na relação filmada e estabelecida entre policiais e manifestantes, que tem acesso à estratégia polícial. O que era uma hipótese dos populares e do artista, agora pode ser imaginada pelos espectadores por meio da videoinstalação.

Dessa vez quem filma é a Polícia Militar e os populares são os inimigos. É justamente a dimensão do “ser filmado” que coloca os manifestantes em uma situação de suspeita, no lugar de antagonistas de um megaevento esportivo internacional co-organizado pelo Estado que divide a população entre

torcedores e manifestantes. Os torcedores ocupam os lugares e estabelecem as relações pré-determinadas pelo evento: a recepção dos jogos nos estádios de futebol ou a espetacularidade diante da transmissão ou da cobertura feita pelos veículos de comunicação. Já os manifestantes rompem a ordem prescrita e ocupam as ruas em protesto contra a Copa das Confederações. Na primeira cena do vídeo de Mascaro, policiais revistam as mochilas de um grupo de manifestantes. A decisão de enquadrá-los e filmá-los já indica um gesto de criminalização: aponta que aqueles que são filmados representam um risco para a comunidade. A câmera percorre o corpo dos jovens abordados, o mapeamento começa na cabeça e termina nos pés. Entretanto, não é possível ver o rosto dos jovens, o que vemos são bolas pretas aplicadas na edição das imagens, marcas inseridas por Mascaro. Nas cenas seguintes, outros manifestantes são filmados em longos planos sequência que passeiam pelos corpos situando o rosto e os sapatos, todos protegidos pela marca preta. Vemos as pernas de uma mulher que usa tênis *All Star* e meia arrastão. Um homem de calça jeans escura com tênis *Nike* branco. Outro usa um tênis de tom verde marcante. A mulher de tênis estampado usa roupas pretas e um lenço vermelho sobre os cabelos claros. Por vezes os rostos são mascarados pelos próprios manifestantes que usam lenços ou pedaços de pano, mas os olhos seguem atentos e visíveis.



Figura 13: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro, 31<sup>o</sup> Bienal de Arte de SP.



Figuras 14 a 19: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro: frames.



Figura 20: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro: máscara posta pelo autor da obra.



Figura 21: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaro: máscara posta pela manifestante.

Durante os primeiros dez minutos de vídeo, mais de dois terços da obra, observamos o mesmo movimento de reconhecimento operado pela câmera policial. Imagens que invertem o sinal de identificação, algo que se torna mais explícito no dispositivo de Mascaro. Aqui, não estamos diante de imagens que identificam os manifestantes, mas perante cenas que apontam a prática de mapeamento policial, algo que fere a liberdade individual e o direito de manifestação. Uma câmera intrusiva que rastreia o corpo político como se fizesse uma radiografia dos atores do acontecimento. Nestes dez minutos de imagem os manifestantes estão na concentração do ato, são poucas as ações: algumas conversas, muitos olhares, espera. Uma espera que dá à câmera policialesca a oportunidade de filmar milimetricamente os manifestantes antes da saída para o ato. Uma câmera que tem tempo e estabilidade para registrar rosto e sapato, sempre num movimento vertical: do rosto para os sapatos, dos sapatos para o rosto. Por vezes a câmera enquadra apenas os pés ou os olhares filmando minuciosamente.

Filmar os sapatos seria, então, uma tática da corporação para mapeamento dos manifestantes. O texto impresso e emoldurado, disposto ao lado da videoinstalação como parte da obra, diz que “uma vez que a manifestação evolua para atos ilícitos de vandalismo, e alguns manifestantes cobrirem o rosto ou trocarem a camisa, dificilmente eles trocarão os sapatos”, apontando, no “suposto” comunicado de um Batalhão de Polícia Militar, que os sapatos seriam índices produtores de provas criminais. Os minutos finais do vídeo de Mascaro exibem imagens de conflito entre manifestantes e policiais no ato. Bombas de gás lacrimogênio dividem o quadro com aqueles que protestam, objetos de sinalização urbana são usados como barricadas pelos jovens em cena. Durante toda a ação, a câmera policial segue o movimento de mapeamento vertical – do rosto ao sapato, do sapato ao rosto – mas, dessa vez, os manifestantes praticam atos de desobediência, ou, poderíamos dizer, de redistribuição do espaço. Assim, o ciclo de construção da prova criminal estaria fechado, não fosse, para nós, o gesto de Mascaro que incide na preservação da identidade do povo que protesta nas ruas.

A obra lança mão de duas estratégias que garantem, nos termos de Mascaro, a “devolução do anonimato” aos manifestantes que tiveram seus corpos colecionados. A primeira refere-se à ausência de som. No vídeo, os nomes de alguns manifestantes são revelados e extrair o áudio da videoinstalação foi a solução encontrada para

5. Filmar os servidores públicos da Polícia Militar, desde que em serviço, é um direito garantido aos manifestantes por lei. No Brasil, a Constituição Federal de 1988 em seu artigo quinto garante o direito à liberdade de expressão e opinião e no artigo 220 a manifestação de pensamento. A Declaração de Princípios sobre Liberdade de Expressão assinada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos afirma no princípio décimo que “as leis de privacidade não devem inibir nem restringir a investigação e a difusão de informação de interesse público” e no princípio 11 que “os funcionários públicos estão sujeitos a maior escrutínio da sociedade”. Por fim, segundo a Defensoria Pública do Estado do Rio de Janeiro “impedir alguém de filmar abordagens ou ações de autoridades (policiais militares, guardas municipais, seguranças, agentes públicos) é crime de constrangimento ilegal” previsto no artigo 146 do Código Penal.

que o anonimato fosse resguardado. Na segunda estratégia, essa que analisamos com mais profundidade, o artista faz uso da marca circular preta sobre as faces das pessoas filmadas, gesto político e estético que preserva a identidade tomada pelo Estado. No decorrer do vídeo, as bolas aparecem e desaparecem com o movimento dos corpos. São aplicadas na medida em que os rostos se expõem, passeiam pela cena. Aparecem ao chamado da identidade que não quer ser revelada, desaparecem quando o próprio movimento dos corpos dá conta de protegê-los na imagem. Essa mesma estratégia é aplicada no nome do batalhão e do policial que assina o documento “supostamente” elaborado pela corporação. Se as imagens da *Mostra Os Brutos* expõem o rosto e a arma-câmera da Polícia Militar,<sup>5</sup> dando a ver a prática de mapeamento operada pelo Estado, na obra de Mascaró tanto o povo, quanto o Estado, não têm identidade, e é justamente essa dimensão que confere ao trabalho do artista uma possibilidade de ruptura diante do destino de tais imagens.



Figura 22: *Não é sobre sapatos* (2014), Gabriel Mascaró: impressão de comunicado interno supostamente produzido pela Polícia Militar.

Sem identificação, com os rostos ocultos, com os nomes privados. É assim que os manifestantes se colocam nas ruas e é dessa forma que o cineasta restitui o incógnito dos protestos, o excedente que perturba a ordem social, o povo que, para Rancière, “é a parte suplementar em relação a qualquer contagem das partes da população, que permite identificar no todo da comunidade a parte ou a conta dos incontados” (RANCIÈRE, 2014, p.143). Na esteira do filósofo, o povo só existe na suspensão das lógicas de dominação, na ruptura de todo e qualquer comando, fundando, dessa forma, a política. Assim, entendemos o mapeamento operado pelo Estado como uma forma de restabelecimento da conta da comunidade. Fora dos estádios de futebol, das repartições e equipamentos públicos, de suas residências ou locais comerciais, o povo que ocupa as ruas numa manifestação política é uma parcela que se separa da conta da comunidade, que encarna “a parte dos que não têm parte” (RANCIÈRE, 1996, p.372).

Pela lógica da polícia como “constituição simbólica do social” (RANCIÈRE, 2014, p.146), mapear e identificar os manifestantes por meio das imagens que lhes são tomadas é uma forma de enquadrar aquelas pessoas em uma função social. Diante das câmeras da PM os manifestantes e ativistas são classificados como bárbaros, selvagens, baderneiros que abalam a ordem vigente. Rotulando tais corpos, o Estado opera para excluir o que não deve existir, o que não deve ser. Mapeando e identificando os manifestantes é possível distribuir as partes da comunidade, cada uma no seu lugar: torcedores, empresários, policiais, vândalos. Justamente para isso, os governos e as mídias fizeram um uso exacerbado do termo “vândalo” durante as manifestações de 2013. Excluindo a parte dos sem-parte é possível criminalizar, deter, conter as manifestações políticas que perturbam a disposição sensível ou, por assim dizer, “normal” das coisas.

Se a câmera dos manifestantes assume em suas imagens a função policial de vigilância para denunciar e conquistar algum tipo de justiça e transformação social, a câmera do Estado vigia para criminalizar e conter tal manifestação na conta da comunidade. Ao analisar o material exibido pela *Mostra Os Brutos*, somos convocados a refletir sobre a disputa que está em jogo quando o Estado e o povo portam a mesma arma, também somos levados a imaginar o destino das imagens produzidas pelos policiais que portam câmeras em cena. Em *Não é sobre sapatos*, o

6. Grafite produzido no Cordão da Bola Preta, Rio de Janeiro, 2013.

gesto político e estético de Mascaro devolve o vazio, restabelece o desconhecido, refaz a política instaurando um novo campo de disputas. Ao restituir o anonimato ao rosto dos manifestantes e eliminar o áudio da videoinstalação, Mascaro recoloca sobre aquelas faces políticas suas máscaras. Para o grafiteiro Roma, “a máscara é o oposto da venda”.<sup>6</sup> De olhos vendados e rosto exposto, o povo pode ser contado e comandado, de olhos abertos e rosto mascarado, os manifestantes são parte dos sem-parte, um povo sem lugar determinado, uma ruptura nas lógicas de dominação, um acidente na história sensível e “normal” das coisas.



Figura 23: Grafite de um *black bloc* produzido em agosto de 2013 no Rio de Janeiro.

As imagens capturadas na cena do acontecimento, tanto pelos manifestantes quanto pelo Estado, se constituem numa trama de forças onde estão em jogo as subjetividades, o contexto, o face-a-face do conflito, as instituições e seus dispositivos disciplinadores, o povo e suas táticas de quebra e bloqueio das lógicas hegemônicas. Na cena do acontecimento, a câmera é uma arma com força de coação e a imagem não apenas instaura um campo de disputa, como é ela mesma alvo da disputa.

## REFERÊNCIAS

- BENTES, Ivana. A câmera de combate e o animal paranóide. *Catálogo forumdoc.bh.2013*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2013, p. 300-317.
- COMOLLI, Jean Louis. Como filmar o inimigo. *Catálogo forumdoc.bh.2001*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2001, p. 131-151.
- MOSTRA OS Brutos. Organização: Daniel Carneiro. Belo Horizonte: Georgette Zona Muda e Escavar o Futuro/Palácio das Artes, 2013. Vídeo, cor.
- MOSTRA OS Brutos - Mobilidade. Organização: Daniel Carneiro. Belo Horizonte: Exibição no Baixio do Viaduto da Avenida Francisco Sales, 2015. Vídeo, cor.
- NÃO É SOBRE sapatos. Direção: Gabriel Mascaro. São Paulo: 31º Bienal Internacional de São Paulo, 2014. Montagem em vídeo e impressão, color.
- RANCIÈRE, Jacques. O Dissenso. In: NOVAES, Adauto. *A Crise da Razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 367-383.
- RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.
- SILVA, Regina Helena Alves da (Org). *Ruas e Redes: dinâmica dos protestos BR*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Data do recebimento:  
20 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
27 de junho de 2017



# **Experiência estética e regimes de sensibilidade: parlatórios para dissensos territoriais**

RENATA MARQUEZ

Professora da Escola de Arquitetura e Design da UFMG. Doutora em Geografia (UFMG) e pós-doutora em Antropologia (UFRJ).

**Resumo:** As relações entre arte e espaço podem ser vislumbradas através de uma série de filmes que articulam forma e conteúdo por meio de propostas expositivo-epistemológicas. Trata-se de artistas-pesquisadores que desenvolvem construtos simultaneamente descritivos, críticos e fabuladores em torno de dissensos territoriais. Discutiremos o *Projeto Mutirão* (Graziela Kunsch), *Os Brutos* (Org. Daniel Carneiro), *Árvore do Esquecimento* (Paulo Nazareth) e *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (Projeto Convivência e Ancestralidade no território Tikmũ'ũn Maxakali), no contexto da exposição *Escavar o Futuro*, ocorrida no Palácio das Artes, Belo Horizonte, na virada de 2013-2014.

**Palavras-chave:** Arte e espaço. Vídeo e território. Construtos expositivo-epistemológicos.

**Abstract:** The relations between art and space can be glimpsed through a series of films that articulate form and content through expositive-epistemological proposals. They are made by artists-researchers who develop simultaneously descriptive, critical and fable constructs around territorial dissents. We will discuss the *Mutirão Project* (Graziela Kunsch), *Os Brutos* (Daniel Carneiro), *Árvore do Esquecimento* (Paulo Nazareth) and *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (Living and Ancestry in Tikmũ'ũn Maxakali Territory Project) in the context of *Escavar o Futuro* exhibition at Palácio das Artes, Belo Horizonte, in 2013.

**Keywords:** Art and space. Video and territory. Expositive-epistemological constructs.

Na exposição *Escavar o Futuro*, ocorrida no Palácio das Artes, Belo Horizonte, na virada de 2013 para 2014 – da qual fui curadora junto com Felipe Scovino –, partimos da noção de prática espacial como eixo transdisciplinar comum à arte, à arquitetura e à vida cotidiana – ou ao artista, ao arquiteto e à sociedade – para apresentar uma série de propostas, experiências e produções que borravam os limites entre as disciplinas e os campos do conhecimento, habitando justamente as suas fronteiras compartilháveis.

Em um movimento de pesquisa historiográfica local, trouxemos à tona o trabalho do crítico, artista e curador Frederico Morais que propôs, em 1970 no mesmo Palácio das Artes, os eventos simultâneos *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*. No trabalho *Quinze lições sobre arte e história da arte – Apropriações: Homenagens e Equações*, Morais apresentou como primeira lição a “Arqueologia do urbano – escavar o futuro”, deslocando a tradicional categoria artística da paisagem do contexto do museu para a cidade, entendendo a paisagem como ação prospectiva no ambiente. A frase de Morais deu título à exposição, sugerindo novas equações. *Escavar o Futuro* propôs, dessa forma, uma reflexão sobre a produção artística dos anos 1960 e 70, momento histórico no qual o espaço foi entendido como matéria-prima da arte, investigando, em suas continuidades e rupturas, o interesse atual dos artistas pela produção social do espaço.

Quando a exposição estava em cartaz no Palácio das Artes, as manifestações de junho de 2013 haviam ocorrido seis meses antes. Portanto, o processo curatorial dessa exposição foi fortemente influenciado pela recente experiência das ruas – uma experiência sobretudo *estética*, há de se dizer, no sentido primeiro da palavra, aquele alheio às complexas teorizações excludentes. Experiência *estética* no sentido do desejo de instaurar um *certo regime de sensibilidades*. Tal esforço ainda precisa ser compreendido, é fato, dada a sua natureza difusa, heterogênea e em muitos casos efêmera. De qualquer modo, podíamos perceber ali a coincidência repentina entre a figura do *artista* e a figura do *cidadão* unidos no desejo de novos imaginários sociais.

Em junho de 2013, a *estética* e a *política* ressurgiram como deslocamentos de imaginação experimentados e compartilhados nas faixas, performances, ações e ocupações feitas por cidadãos em vez de artistas, ou por artistas que eram sobretudo cidadãos,

numa intervenção urbana coletiva para um desvio de rota cotidiano e simbólico. Uma coincidência nem tão repentina assim, como comentou Frederico Morais lembrando maio de 68 e citando Michel Ragon (MARQUEZ, 2014, p. 40):

Mas como, após os happenings gigantes de maio e junho em Paris, ousarão ainda fazer happenings? Como, após os 70 automóveis queimados do Quartier Latin, cujas carcaças permaneceram por tanto tempo expostas nas ruas descalçadas, Arman poderia ainda expor pianos queimados em galerias? Como César, que não estava infelizmente em Paris em maio para assinar seus automóveis, poderia fazer ainda expansões em público após essa expansão de milhares de estudantes que invadiram o Quartier Latin?

Se entendemos a arte justamente como o lugar de fabricação desses desvios de rota cotidianos e de novos imaginários compartilháveis – sob a forma de derivas, errâncias, ações, projeções, circulação de imagens, performances, coletividades instantâneas... – temos enfim instaurada a crise do artista romântico e a emergência de práticas artísticas atentas às problemáticas do mundo e à produção de processos de imagem e objetos visuais com especial interesse expositivo-epistemológico. Tais artistas-cidadãos são pesquisadores capazes de interferir conscientemente na definição de visibilidades e na partilha de sensibilidades na esfera pública. São capazes de atuar para definir, nas palavras de Jacques Rancière, “o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum” (RANCIÈRE, 2005, p. 16).

Mas, no contexto brasileiro, é necessário estender a vista e abarcar os processos territoriais que se dão nas margens epistemológicas de um “espaço comum” ou de uma “palavra comum” hegemônicos. O que entendemos por cidade? O que entendemos por sociedade? Como podemos imaginar e desejar a sua transformação? Tais questões parecem estar na base da investigação sobre a urgente instauração de um *certo regime de sensibilidades*.

Para pensar a cidade e seus dissensos, devemos visitar outras cidades, aquelas que não são consideradas como tais (em acepções limitadas da noção de “urbano”), aquelas das ocupações periféricas e excluídas dos mapas e aquelas dos territórios indígenas – tanto as totalmente desmatadas e empobrecidas de biodiversidade como aquelas com “mata grande” dentro,

como descreveu o pajé Maxakali sobre a aldeia Pataxó no filme *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (2013), a ser analisado mais à frente neste texto.

Pierre Clastres deslocou a ideia das sociedades sem Estado, comumente entendidas como sociedades privadas de algo, incompletas, para a ideia da sociedade *contra* o Estado, transformando falta em atributo, negatividade em positividade, carência em criação. A ausência do Estado nas sociedades amazônicas chamadas primitivas derivaria “de uma atitude ativa de recusa do Estado, enquanto poder coercitivo separado da sociedade [...], como divisão entre os que mandam e os que obedecem”, nas palavras de Tânia Stolze Lima e Marcio Goldman, autores do prefácio do livro de Clastres (CLASTRES, 2003, p. 9-14). A proposta de uma abordagem prospectiva trazida por eles é magistralmente pertinente: como a obra de Clastres pode operar como uma *intervenção*, no sentido “da intempestividade, isto é, da irrupção do acontecimento em uma cena aparentemente bem ordenada que ele vem perturbar” (CLASTRES, 2003, p. 9)?

No texto-mapa “O conceito de sociedade em antropologia”, Eduardo Viveiros de Castro destaca a condição problemática da sociedade através do esquema dicotômico “de maior produtividade no pensamento ocidental” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 307), esquema baseado na polaridade entre duas concepções do termo “sociedade” – individualista *versus* holista. Tais concepções são fundamentadas, respectivamente, no *contrato* e no *organismo*, no *contrato* e no *status* ou, em outros termos, no Estado e na Nação (na qual o parentesco é a antítese do Estado). A partir desse esquema e sua possível produtividade como “uma crítica político-epistemológica da razão sociológica ocidental” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 309), podemos perguntar: a tensa polaridade entre o *contrato* e o *organismo* ou entre sociedades *com* Estado e sociedades *sem* Estado pode de fato operar como *intervenção* no real tensionando os modos de fazer cidade, ver o outro e dizer do outro e do mesmo?

Sendo o *conflito* o equivalente negativo do *contrato social*, como sugere Viveiros de Castro, temos no conflito um *locus* potencial da construção *estética* de um lugar inquieto, algo entre o contrato (desfeito) e o organismo (desejado) ou, em termos práticos ou *mitopráticos*, algo entre o *Estado* e a *política*, no sentido de *desentendimento* que lhe confere Rancière:

É a introdução de um incomensurável no seio da distribuição dos corpos falantes. [...] A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho. (RANCIÈRE, 1996, p. 33-42)

Viveiros de Castro finaliza o referido texto refletindo sobre a noção de “socialidade” em substituição ao termo “sociedade”, vislumbrando o “abandono das concepções estruturais de sociedade em favor de pragmáticas da agência social” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 314). Talvez de fato o *conflito* e suas pragmáticas em aberto, tal como as experimentamos hoje, seja melhor abarcado pelo termo *socialidade* enquanto noção movente.

Paralelamente, enquanto para Pierre Bourdieu (2013) a arte metropolitana se relaciona com o seu campo (o campo que podemos entender igualmente como o de um contrato da arte), para Claude Lévi-Strauss (1989) a arte indígena se relaciona com a sociedade como um todo, num único *organismo*. Para ele, a arte é uma forma de razão: o *poder estético* sobre o mundo sempre implica também um poder de agir sobre o mundo, de transformá-lo. Se o Estado é “a divisão ou a separação do poder”, como propõe a antropologia política de Clastres (CLASTRES, 2003, p. 15), não seria a “partilha do sensível” enunciada pela filosofia política de Rancière um movimento em direção ao desejo coletivo de poder social *contra* o Estado?

\*\*\*

Os artistas-cidadãos de que nos ocuparemos a seguir participaram da exposição *Escavar o Futuro* contribuindo para pensar esse duplo movimento, ao mesmo tempo arqueológico e prospectivo, de escrita histórica e projeção, no qual a dimensão estética contribui para o entendimento da ordem das coisas numa operação cultural na qual a arte ensaia relacionar-se com a sociedade como um todo.

Através de um conteúdo descritivo-crítico-fabulador desenvolvido justamente na fronteira entre a arte e outros campos de estudo, uma série de processos territoriais são enunciados como regimes emergentes de sensibilidades. Nesse contexto, o ato

de *observar* e a *invenção* das visibilidades daquilo que é observado constituem o campo do trabalho artístico. A arte como *prática de fronteira* não se dá apenas nos modos de fazer, mas também nos lugares de disseminar, promovendo um esforço pedagógico de criar laços de tradução e inter-relação. O lugar resultante é simultaneamente estético, acadêmico, historiográfico, filosófico, etnográfico, político.

Comentaremos a seguir quatro processos de imagem – ou filmes resolutamente incompletos – que integraram a exposição *Escavar o Futuro* no intuito de exemplificar essa prática artística de fronteira: *Projeto Mutirão* (Graziela Kunsch), *Os Brutos* (org. Daniel Carneiro<sup>1</sup>), *Árvore do esquecimento* (Paulo Nazareth) e *Cosmopista Maxakali-Pataxó* (Projeto Convivência e Ancestralidade no Território Tikmũ'ũn Maxakali<sup>2</sup>).

A primeira dupla de filmes – *Projeto Mutirão* e *Os Brutos* – diz respeito explícito ao *conflito* e à dimensão estética emergente de *socialidades* recentes no âmbito das relações *de quem manda e de quem obedece*. São filmes sincrônicos, historiográficos e de estrutura nomádica.

A segunda dupla de filmes – *Árvore do esquecimento* e *Cosmopista Maxakali-Pataxó* – não são explícitos sobre o *conflito* mas, em vez disso, performatizam uma contra-cartografia, ensaiando paralelismos territoriais naturalmente *contra* o Estado. Dessa maneira, são filmes diacrônicos, cartográficos e mitológicos, como veremos.

O primeiro filme da primeira dupla, *Projeto Mutirão*, é ao mesmo tempo um arquivo e o seu modo de usar. Em curso desde 2003, o projeto reúne, nas palavras da artista:

[...] uma série de vídeos, todos formados por um único plano cada. Chamo esses planos de excertos, tanto para explicitar esse processo de tão somente extrair um trecho de horas de observação (sem uma edição posterior/ou junção com outros planos) como na tentativa de dizer que se trata de momentos, de peças de um processo maior. A maioria dos excertos produzidos até aqui foi gravada por mim, mas há também excertos de outras pessoas (mencionadas nos próprios vídeos) e a ideia é seguir aumentando a coleção, que hoje soma mais de 70 excertos. Os excertos permitem combinações múltiplas e mesmo abordagens múltiplas, em contextos os mais diferentes.<sup>3</sup>

1. A coleção no momento da exposição teve fotografias e vídeos de Breno Farhat, Cardes Amâncio, Cebolose, Cili, Clarice Steinmüller, Cris Araújo, Daniel Carneiro, Diedro Pelão, Fabiana Leite, Fernando Soares, João Grilo, Joviano Mayer, Marcelo Duarte, Maria Objetiva, Matheus Roedel, Nara Torres, Nelson Pombo Jr., Philippe Urvoy, Priscila Musa, Renata Leite, Renato Gaia e Sílvia Herval.

2. O filme foi realizado por Toninho Maxakali, Manuel Damasio Maxakali, Mamei Maxakali, Marilton Maxakali, Josemar Maxakali, Alessandro Pataxó, Arauê Pataxó, Adriana Maxakali, Juninha Maxakali, Zé Antoninho Maxakali, Derli Maxakali, Bruno Vasconcelos e Ricardo Jamal.

3. Depoimento extraído da legenda do trabalho sinalizada na exposição, produzida a partir de texto fornecido pelos artistas aos curadores Felipe Scovino e Renata Marquez.

Notamos que o *modo de usar* do projeto propõe uma forma expositiva e discursiva variável. Dependendo do contexto, seja ele acadêmico, artístico ou uma assembleia, os excertos dos vídeos são exibidos, discutidos e atualizados pela interação com o público em cada formato que assume, na maioria das vezes com a presença da artista como condutora da conversa. O importante é que o formato do *Projeto Mutirão* se nega a ser definitivo, dada a natureza dos seus conteúdos: “entendendo as lutas políticas como um processo interminável”, o trabalho é “uma ação que tem continuidade e que não é direcionada para um produto”, como explicou Graziela.

Esse documentário incompleto, com lacunas projetadas, incertezas decididas, tamanhos variáveis e relações imprevistas é fruto de um processo de observação-participação em movimentos e ocupações de São Paulo tais como Passe Livre, MTST, Chico Mendes, Ireno Alves dos Santos, Chiquinha Gonzaga e João Cândido, dentre outros. Ao mesmo tempo suficientemente próxima mas também capaz de certa distância pela migração ao conjunto, a artista compartilha conosco uma percepção desmistificadora de estereótipos e ideologias produzidos nas exterioridades do campo de batalha. Ela deixa entrever a complexidade e a afetividade da matéria humana de que são feitos os conflitos.

O tema genérico – o *comum* – ganha corpo e microscopia cotidiana, seja lá ou cá, no ônibus ou no assentamento, de bicicleta ou fugindo a pé, lutando contra uma ventania, lavando a poeira acumulada, jogando futebol, tocando tambor e brincando de bola num imprevisível canteiro de obras com muitos platôs. A contribuição é, de certa maneira, apresentar o conflito nos seus variados contextos, lugares e versões, no sentido de compartilhar coletivamente a sua dimensão sensível de *organismo* contra o *contrato*, sem se fixar em nenhuma forma ou interpretação única.



Stills de *Projeto Mutirão*. Graziela Kunsch, desde 2003.

O segundo trabalho da dupla proposta, *Os Brutos*, é uma coleção, organizada por Daniel Carneiro, composta por imagens videográficas e fotográficas brutas (sem edição) feitas durante várias manifestações, confrontos e ocupações ocorridas em Belo Horizonte, por dezenas de pessoas. Grande parte já circulava, em diversos canais, na rede. A coleção foi montada a partir de uma convocatória aberta pela internet, como narrou o organizador da coleção:

[...] foram pedidos apenas o nome, a data e o local do registro, bem como o material bruto, sem edição. Um vídeo bruto é o primeiro registro filmado, sem qualquer corte, para servir como guia do trabalho de montagem e avaliação das cenas a serem aproveitadas. Nesse sentido, assistir coletivamente a materiais brutos não é prática muito comum, visto que os processos e facilidades técnicas de hoje nos levam a uma maior produção, fazendo com que, *a priori*, o que sobra seja descartado. Constatamos, na primeira mostra, que estamos diante de uma espécie de instrumento de investigação visual – etnográfico, antropológico, jornalístico, histórico – e de intervenção – novo protagonismo humano e sociotécnico.<sup>4</sup>

4. Idem.

O “instrumento de investigação visual” e “intervenção”, como chama Daniel, munido das muitas horas de imagens brutas, propõe-se como um construto reflexivo, em flagrante processo de autoentendimento. Por ser bruto e aberto, reflete o calor dos acontecimentos, suas tecnologias políticas e o seu desafio epistemológico. A proposta faz seu formato surgir da natureza difusa das imagens e da carência de teorização crítica em detrimento da urgência do experimento.

De fato, assistir ao conjunto de imagens de diversos momentos e locais de conflito na cidade, guiado exclusivamente pela cronologia, é uma situação documental interessante: a revisão crítica torna-se ela mesma uma *convocação pública* num arquivo desprovido de legendas, títulos ou enunciados sumarizantes, a cargo dos espectadores.

Dada a fluidez da produção midiática e contra-midiática que historiografou os movimentos, ocupações e conflitos em 2013, o arquivo de *Os Brutos* evoca também, por seu nome, uma sugestiva troca de lugares de poder, um exercício político baseado no dissenso esclarecedor: as posições de policiais, vândalos e cidadãos tornam-se papéis intercambiáveis nos quais a natureza de *brutalidade* depende do ponto de vista de onde se olha, através de uma série ritmada e pública de aparições e espectações.



Stills de *Os Brutos*. Organização de Daniel Carneiro, desde 2013.

Com a segunda dupla de filmes – os quatro vídeos da série *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth, e o filme intitulado *Cosmopista Maxakali-Pataxó* – amplia-se o entendimento do dissenso da escala das ruas rumo à escala do território, fazendo presentes os movimentos de ocupação e desocupação do país através de reflexões propositivas acerca dos fluxos históricos colonizadores, respectivamente, relativos aos povos originariamente residentes aqui – representados pelos Pataxó e pelos Maxakali –, e aos povos trazidos à força da África, cujo ritual de saída e entrada é performatizado por Nazareth.

Em Uidá, Benin, ficava a Praça dos Leilões, onde os escravos eram vendidos aos traficantes europeus. Muitos eram feitos prisioneiros pelos próprios africanos, que compartilhavam as mesmas crenças e os mesmos rituais. Ali, em torno de um baobá chamado “árvore do esquecimento”, os escravos deviam passar vinte vezes para que se esquecessem de sua terra, cultura e identidade geográfica, perdendo, nesse ritual, os seus vínculos de raiz. Só depois disso embarcavam nos navios rumo ao novo

continente, pois aqueles responsáveis por sua captura temiam que os prisioneiros pudessem, por demasiado sofrimento após a travessia, evocar os ancestrais para amaldiçoar quem os havia reduzido àquela condição.

*Árvore do esquecimento* traz Paulo Nazareth performatizando esse ritual em duas duplas de vídeos feitos paralelamente no Benin e no Brasil. *Cine África*, *Cine Brasil* e *L'arbre de l'oublie*, *Ipê amarelo*. Paulo anda de costas, calmamente, sugerindo uma inversão da linearidade histórica enquanto, igualmente lentos, entram na cena de plano único pequenos fatos banais que continuam o seu tempo linear ascendente, nas margens da imagem: o tempo mitológico-desejante do movimento invertido de Paulo e o tempo cotidiano da cidade.

Trata-se de pequenos filmes de viagem cuja estrutura peripatética faz multiplicar os pontos de vista e propõe, em *loop*, sucessivos movimentos de ida e volta, sendo o retorno tão ou mais importante quanto a saída. Ao mesmo tempo *contra-souvenir* e *contra-cartografia* – uma vez que se opõem a uma cartografia hegemônica e perversa – tratam diretamente de operações políticas da fabricação de memórias e esquecimentos. É, contudo, uma intervenção no real, desenho de um outro mundo, desejado ao revés do tempo.



Stills de *Cine África*, *Cine Brasil* e *L'arbre de l'oublie*, *Ipê amarelo*. Paulo Nazareth, 2013.

O último filme do grupo, também um filme de viagem, trata do trajeto mito-geográfico dos Maxakali rumo aos Pataxó, realizado entre julho e agosto de 2013. Antigos parentes que

se reencontram e decidem afinar os laços historicamente desmantelados. Faz-se política também aqui, no poder de revisar o “antigamente” e escrever coletivamente a história vislumbrando melhores tempos. Um espaço-tempo mítico e político de fato se instaura nesse reencontro, como podemos perceber no depoimento de Ricardo Jamal, pesquisador que integrou o grupo dos Maxakali:

5. Depoimento extraído da legenda do trabalho sinalizada na exposição, produzida a partir de texto fornecido pelos artistas aos curadores Felipe Scovino e Renata Marquez.

Durante a visita, houve momentos de trocas de experiências em rodas de conversa, quando os Tikmũ’ũn puderam observar o alto grau de articulação das aldeias e das lideranças Pataxó. Reiteraram, ainda, sobre a beleza dos jardins com seus abacaxis, coqueiros, pés de mangaba, ervas medicinais e diversos tipos de mandioca, além de uma infinidade de outras plantas cultivadas. A quantidade de peixes disponível na região também os impressionou sobremaneira. Quanto à reação dos Pataxó durante esses encontros, comentaram animadamente sobre um vigor cultural apresentado pelos Tikmũ’ũn, que, segundo disseram inúmeras vezes, conseguiram conservar sua língua, costumes e cantos, a despeito de todas as cruéis investidas que historicamente sofreram. Souberam, habilmente, se resguardar.<sup>5</sup>

Os primeiros quinze minutos do filme se passam em uma aldeia Maxakali, em Minas Gerais, como o ponto de partida e apresentação de seus atributos. A paisagem é desoladora do ponto de vista da natureza: falta natureza, poderíamos pensar, espectadores externos e não-etnógrafos. Entretanto, se atentarmos à conhecida vivacidade da dimensão narrativa dos seus mitos, perceberemos que a natureza impera no repertório mítico com grande riqueza e sabedoria dos tempos antigos em que “todos os animais tinham forma humana”; ou em que “os homens não conheciam as doenças, o sofrimento ou a morte. Não havia brigas. Todos eram felizes. Naquele tempo, os Espíritos da floresta viviam junto com os homens.” Transcrevo aqui inícios típicos da mitologia ameríndia extraídos, respectivamente, de um mito mundurucu e outro karib, descritos no desconcertante acervo das “Mitológicas” de Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 148; 320).

No filme, alguns minutos e quilômetros mais à frente, o pajé Manuel Damásio Maxakali exclama, já na Bahia, em terras Pataxó:

Olha aqui *agora* a mata grande de *antigamente*, dentro dessa mata tem muitos sons de pássaros e tem guariba e tem anta e tem macaquinho e tem comedor de bicho, aquele gavião-real e tem comedor de anta, a onça. Aqui dentro dessa mata, *agora* [grifos meus].

O encontro do “antigamente” e do “agora” através dos olhos maravilhados do pajé é, mais uma vez, o encontro do mito com o político, da sociedade *contra* o Estado com o *contrato*. Mas há, também, nesse encontro, uma oportunidade de poder pedagógico: quando dizem “antigamente a gente não conhecia o mar” ou é “um filme para as crianças assistirem lá na aldeia”, fica traçado o imaginário latente de um futuro, ainda e sobretudo, *contra* o Estado.

No filme, os Maxakali descrevem o que veem e ouvem dos Pataxó. Numa determinada cena o mesmo pajé, na sua contemplação profunda, fica para trás do grupo, se deixando tomar pela outra geografia do *agora*, múltiplo:

A terra dos nossos parentes é muito grande, demora para chegar em cada aldeia. Nós chegamos aqui e a distância foi igual de Pradinho até Água Boa. Agora a gente conheceu aqui porque antes nunca tínhamos vindo. Eles vivem na beira do mar e nós já vimos a divisão da terra deles. Cadê, onde foi todo mundo?

Os trinta últimos minutos do filme se dão dentro da kombi branca, no trajeto de volta à aldeia Maxakali. Impossível, ao ver essa imagem, não nos lembrarmos de Fafner, a kombi vermelha que viajou com Julio Cortázar e Carol Dunlop de Paris a Marseille, no período de maio a junho de 1982, prática que gerou o livro *Los autonautas de la Cosmopista* (CORTÁZAR; DUNLOP, 1996). Daí vem o nome do filme, de uma troca de referências mitopoéticas no processo simultâneo de montagem do filme e de produção da exposição *Escavar o Futuro*.

Dentro da kombi Maxakali, uma nova *mito-lógica* parece estar sendo gestada. Eles cantam durante quase todo o trajeto de volta – para passar o tempo da longa estrada ou para fazer com que o tempo não passe? Um dos refrões diz o seguinte: “venho andando falando sozinho, venho andando falando alto à toa, estou dentro da mata conversando à toa e gritando alto”.



Stills de *Cosmopista Maxakali-Pataxó*, Projeto Convivência e Ancestralidade no território Tikmũ'ũn Maxakali, 2013.

Através da reflexão que propôs agrupar os quatro processos de imagem apresentados, podemos perceber que os significados cosmopolíticos da palavra *parlatório* estão em processo experimental de entendimento e elaboração teórica e prática. Se um *parlatório* diz respeito à problemática do espaço-tempo da fala e de tudo o que a produção social desse espaço-tempo implica – “estou dentro da mata conversando à toa e gritando alto”, como no canto Maxakali –, tais filmes ensaiam novos lugares de fala, propõem experiências estéticas como exercícios de escuta pública e esboçam regimes de sensibilidade voltados para mundos porvir.

Entendidos como construtos expositivo-epistemológicos, os filmes possibilitaram, no contexto da exposição, experiências estéticas oferecidas como exercícios de escuta pública. Dissensos territoriais condensados em conjuntos de imagens em movimento que organizaram práticas espaciais sob o ponto de vista dos processos políticos coletivos em vez de sob o ponto de vista de produtos finais – que, na maioria das vezes, têm forte tendência reducionista, autoral e, finalmente, são mais expositivos do que de fato epistemológicos.

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: ZOUK, 2013.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CORTÁZAR, Julio; DUNLOP, Carol. *Los autonautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Madrid: Alfaguara, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido (Mitológicas v.1)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.
- MARQUEZ, Renata et al. (Org.). *Escavar o Futuro*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO/Ed. 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Data do recebimento:  
16 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
26 de junho de 2017



# Espectadores

PRISCILA MESQUITA MUSA

Arquiteta, urbanista e fotógrafa. Integrante da Associação dos Arquitetos Sem Fronteiras - ASF BRASIL e professora convidada da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

**Resumo:** O olhar, perceberemos, tem um compromisso ético e político a desempenhar, possibilitando a constituição de outros modos de ver, de ser visto e de dar a ver. Através de uma sequência de imagens de espectadores e da estratégia analítica de passar de um a outro, interrelacionando as suas posições, pretendo esboçar um pequeno mapa de alteridades que parte dos moradores da Lagoinha, passa por trabalhadores, passa por cada um de nós e chega em pessoas, elas mesmas, fotografando.

**Palavras-chave:** Política. Movimentos sociais. Fotografia. Espaço público. Cidade.

**Abstract:** The gaze, as we intend to demonstrate, has an ethical and political commitment to play, enabling the creation of other ways of seeing, to being seen and to making things visible. Through a sequence of images of spectators and an analytical strategy to move from one to another, interrelating their positions, I intend to draw a little map of otherness that departures from the residents of Lagoinha neighborhood, goes through construction workers, through each one of us and arrives in people, themselves, photographing.

**Keywords:** Politics. Social movements. Photography. Public place. City.

## Caderno de Imagens



Belo Horizonte, Bairro Lagoinha, Brasilinha do Lacerda Não. Fotografada por Priscila Musa, 2014.



Belo Horizonte, Bairro Lagoinha, Brasilinha do Lacerda Não. Fotografada por Priscila Musa, 2014.



Belo Horizonte, Bairro Lagoinha, Brasilinha do Lacerda Não. Fotografada por Priscila Musa, 2014.



Belo Horizonte, Bairro Lagoinha, Brasilinha do Lacerda Não. Fotografada por Priscila Musa, 2014.



Belo Horizonte, Centro, Manifestações de Junho de 2013. Fotografada por Flávia Mafra.



Belo Horizonte, Centro, Manifestações de Junho de 2013. Fotografada por Flávia Mafra.



Belo Horizonte, Colégio Batista, Carnaval de Rua Bloco Tico Tico Serra Copo. Fotografada por Priscila Musa, 2012.



Belo Horizonte, Colégio Batista, Carnaval de Rua Bloco Tico Tico Serra Copo. Fotografada por Priscila Musa, 2012.



Belo Horizonte, Concordia, Carnaval de Rua Bloco Filhos de Tcha Tcha. Fotografada por Priscila Musa, 2013.



Belo Horizonte, Ocupação Rosa Leão, Carnaval de Rua Bloco Filhos de Tcha Tcha. Fotografada por Priscila Musa, 2014.



Belo Horizonte, Centro, Carnaval de Rua Bloco Chama o Síndico. Fotografada por Flávia Mafra, 2013.



Belo Horizonte, Serra, Carnaval de Rua Bloco Manjeriçõ. Fotografada por Priscila Musa, 2015.



Belo Horizonte, Lagoinha, Carnaval de Rua Bloco Pena de Pavão de Kristna. Fotografada por Priscila Musa, 2015.



Belo Horizonte, São Geraldo, Carnaval de Rua Bloco Tico Tico Serra Copo. Fotografada por Priscila Musa, 2015.

No segundo semestre de 2013, o prefeito de Belo Horizonte noticiou a construção de uma edificação de grande porte para abrigar o centro administrativo da cidade no bairro Lagoinha. Na ocasião do anúncio, o projeto arquitetônico ainda por desenhar faria desaparecer dois quarteirões de casas, vila, pequena mercearia, restaurante, bares, pequeno prédio, beco, casas, escola, a praça do peixe, uma pensão familiar e a fábrica de gelo. Expulsaria a sociabilidade sobrevivente para não-foi-

falado-onde e levaria dez mil servidores públicos para aquela espacialidade, a ser ocupada apenas no horário comercial. Após a pressão da população e dos moradores locais o projeto do Centro Administrativo foi transferido para outra área de Belo Horizonte.

A história do bairro Lagoinha, conformado independente da Comissão Construtora da Capital de Minas, à revelia das incisivas e repetidas tentativas do governo de disciplinar e controlar o seu traçado não apenas urbano mas também social, é contada, cantada, declamada, encenada e apontada nas fotografias pelos seus antigos moradores e frequentadores. A tradição operária e boêmia construída por artesãs e artífices italianos, brasileiras, ambulantes, trabalhadores da construção da capital, meretrizes, cafetões, malandros, Lagoinha, Bebeco, Wander Piroli, Cintura Fina, ainda existe no imaginário do bairro. No entanto, em uma caminhada por suas ruas, o encontro com o espaço construído revela uma outra tradição que se mantém forte: a mão pesada e demolidora do asfalto e do concreto armado das intervenções viárias várias do poder dito público.<sup>1</sup> É notável não apenas a tentativa de borrar os traços fortes da sociabilidade do bairro, mas de imputar aos moradores e frequentadores a convivência com uma série de vazios, áreas residuais, fragmentos de ruas, ruínas e restos de demolições: com o existir na sua não existência.

1. Dentre essas obras estão a construção da Avenida Antônio Carlos e seus posteriores alargamentos, a construção do complexo de viadutos da Lagoinha e seus posteriores alargamentos, a construção do túnel da Cristiano Machado e a transformação de suas ruas de vida local em eixos de transporte rápido, como foi o caso da Rua Itapeçerica.

Da Lagoinha boêmia e operária, resiste o invisível imaginado em alguns poucos sobrados e casarões abandonados e em processo avançado de arruinamento. Nos escombros rejeitados em alguns lotes vagos. No contorno de antigos armazéns, galpões, oficinas, lojas e casas que ficaram nas fachadas hoje cegas e em algumas ruas de pedra de mão e outras de paralelepípedo sobre as quais as camadas de asfalto não conseguem aderir.

“Ali tinham dois prédios de altura média, eram as pensões, do outro lado era a praça, ladeada por armazéns, mercearias, padaria, bares... O bonde atravessava no meio, tinha vida isso aqui, está vendo?” O Sr. Antônio, proprietário de um topa tudo, desenhou com os dedos a antiga paisagem da Praça da Lagoinha. No vazio do desenho podia-se ver uma área residual aridamente pavimentada, um viaduto logo acima, outro viaduto ao lado, outro mais à frente, e outro ainda mais distante. Próximo ao primeiro viaduto, algumas pessoas eram consumidas pelo *crack*, moradores em situação de rua faziam comida em uma das áreas residuais, alguns catadores de papelão esvaziavam os carrinhos e

muitas pessoas iam e vinham na passarela de acesso ao metrô. Os carros em alta velocidade faziam um barulho quase insuportável e ele insistiu: “Tá vendo?”

No testemunho do antigo comerciante, a realidade era semelhante ao que foi apagado de ontem, mas havia a impossibilidade de encaixar o desenho do passado na dureza do presente. O que posso ver em seus traços precisos é a realidade do desaparecimento, o que não vejo. Naquele momento, a Lagoinha estava, uma vez mais, ameaçada pela construção de outra grande obra, um complexo administrativo. O equipamento, de grande impacto, afetaria o cotidiano também dos bairros adjacentes. A resposta da população foi imediata. Alguns moradores e as associações comunitárias conformaram um movimento em defesa do bairro que denominaram *Brasilinha do Lacerda, não!*, uma ironia à tentativa do prefeito de angariar capital político com a grande investida, uma centralidade administrativa para Belo Horizonte tal qual Brasília o é para o país, tal qual a Cidade Administrativa o é para Minas Gerais.

O primeiro ato de rua do movimento foi construído juntamente com alguns integrantes dos blocos de carnaval de rua. O objetivo era responder, com sambas batucados e cantados bairro afora, que ainda vivia a Lagoinha, com uma sociabilidade diversificada a despeito de tantos complexos e recalques do governo municipal, entre tantas ruínas e vazios.

As quatro primeiras fotografias que apresento aqui registram o encontro do Carnaval de Rua com o bairro Lagoinha. Se, por um lado, a proposta do complexo administrativo contribuía para a perpetuação da lógica, já sedimentada no bairro, de eliminação do outro, da diferença, da heterogeneidade, da multiplicidade e do dissenso, arruinando os espaços e com eles a sociabilidade neles conformada – dos operários, artesãos e artífices, das meretrizes, boêmios, vagabundos e ambulantes –, por outro, o Carnaval de Rua na Lagoinha, fora do período do carnaval, buscou o encontro com o mundo desses outros.

A musicalidade da banda que passava foi facilmente incorporada pelos moradores em situação de rua e pelos catadores de reciclável que passaram a orquestrar os batuques da bateria com passos ritmados, extraídos da memória das escolas de samba que traziam no corpo. No entanto, os moradores das

áreas diretamente afetadas, das casas e pontos de comércio a serem demolidos, previamente convidados para participar da ação através de cartas distribuídas pelas associações de bairro, apareceram nas sacadas, nas portas e portões. Não saíram ou desceram para a manifestação e não tinham um olhar e um gestual que sinalizassem precisamente alguma reciprocidade.

Havia se desenhado, entre a rua e a casa, entre os moradores diretamente afetados e os manifestantes, não exatamente um limite, mas uma fronteira. Embora os moradores da Lagoinha manifestassem, com a insistência em permanecer no bairro, o rechaço a qualquer novo empreendimento que os retirasse o território; embora os manifestantes, ali, tivessem colocado o bloco na rua a favor dos moradores, em defesa do bairro, contra o governo municipal. Não se tratava de uma fronteira antagonista como aquela demarcada entre os manifestantes e o Estado, fronteira imposta pelo Estado fissurado, enquanto “poder coercitivo separado da sociedade [...], como divisão entre os que mandam e os que obedecem” (CLASTRES, 2003, p. 9-14), na qual impera a violência do fazer e desfazer a lei. Em vez disso, traçava-se uma linha dissensual entre os moradores e os manifestantes, desenhada no entre-mundos diferentes.

Os limites não estavam dados apenas pela matéria arquitetônica – muros, grades, peitoris, paredes descoradas pelo descuido do tempo – mas sobretudo pelo não-movimento daqueles corpos, ainda dentro de casa, numa presença silenciosa, contida. Se a artista Ursula Biemann salientou o caráter altamente performático da fronteira entre Estados Unidos e México, compreendendo com Betha Jottar que “é através do movimento dos corpos que as fronteiras se constituem” (BIEMANN, 2010, p. 20), foi no cruzamento entre os estrangeiros da Lagoinha (em puro movimento e fluxo) e os seus moradores (imóveis) que a fronteira, dentro mesmo do movimento, passou de fato a existir. Uma fronteira que tornava explícita a divisão entre o público e o privado, o coletivo e o individual, a cidade e o bairro e, sobretudo, entre eu e outro, eu e a ideia de comunidade, comunidade porvir, que ainda desconheço.

Algumas associações que tendem à simplificação, ao essencialismo, à totalização e à universalização da ideia de sociedade, movimento social, comunidade ou identidade podem

ser questionadas por essas imagens. A insuficiência do termo identidade nos movimentos e nas resistências é, em certa medida, evidenciada. No lugar dele, como propõe Judith Butler, posso talvez falar de aliança entre corpos diversos, no “imperativo ético e político de viver junto” (BUTLER, 2015, s/p). Entretanto, “alianças são duras, não significam amor e felicidade”, disse Butler, nas quais é natural que haja antagonismos e suspeitas. Assim, o carnaval pode parecer paradoxal: é de fato o que une, convida, manifesta uma linguagem fluida, tenta fazer participar no sensível mas, por outro lado, pode vir a ser o que traduz imprudentemente a aliança, ainda a ser construída, existente como potência, em afeto e alegria.

Para Rancière, o termo *dissenso* demarca o conflito e a diferença em suas diversas camadas:

o dissenso não é a diferença dos sentimentos ou das maneiras de sentir que a política deveria respeitar. É a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e a sua racionalidade própria [...]. A racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum pela própria divisão. (RANCIÈRE, 1996b, p. 368)

No encontro de integrantes do carnaval de rua com os moradores da Lagoinha, parcelas não tão distantes, diferenças não muito radicais, mas alteridades irredutíveis. Butler comenta: “Emanuel Levinas se referia à irredutível alteridade que nos habita: a necessidade de reconhecer nossa finitude, nossa fragilidade e, também, nossa liberdade” (BUTLER apud DUSSEL, 2004, p. 61).

Na Lagoinha, obviamente não estou na fronteira global de conflitos entre estados-nação como no caso pesquisado por Biemann, mas sim na experiência reveladora da vizinhança precária performatizada naquele espaço-tempo. Os limites geográficos e arquitetônicos estão dados, mas a fronteira é justamente a prerrogativa do movimento, do deslocamento, da troca, do encontro que pode embaralhar os limites e redesenhar os espaços. E a troca não está dada. A linha dissensual foi demarcada por um esforço de participar do mundo do outro, esforço tanto daquele que olha para a manifestação estando de fora dela, quanto daquele que está dentro da manifestação e olha para fora dela, para suas bordas.

Então quem seriam ou, antes, o que seria os *espectadores*? Os espectadores menos como quem vê desde um lugar passivo e mais como quem se relaciona com o mundo do outro, em movimento. Os espectadores como um *posicionamento* que pode dizer menos sobre a distância e o direcionamento do olhar e mais sobre a maneira com que se coloca o corpo no espaço-tempo da cidade; constitui a *aparência*, a visibilidade, e acessa o mundo do outro. Mesmo que no encontro entre mundos diferentes algumas vezes só possa existir a sua negação, a impossibilidade de se constituir o comum e até mesmo a violência. Emanuele Coccia nos lembra que, “se há sensível no universo é porque não há nenhum olho observando todas as coisas. Não é um olho que abre o mundo, mas é o sensível mesmo que abre esse mundo diante dos corpos e dos sujeitos que pensam os corpos” (COCCIA, 2010, p. 35). Aquele que acessa o mundo do outro tem um compromisso ético e político a desempenhar, possibilitando que nas frestas de uma experiência partida se possam constituir outros modos de ver, de ser visto e de dar a ver.

Cabe ainda advertir o e a leitora com o que nos coloca Judith Butler no texto *Bodies in Alliance and the Politics of the Street* (2012), no qual elabora uma reflexão crítica acerca da construção de Hannah Arendt sobre a esfera pública como o espaço da aparência. Para a autora, o espaço configurado pela aparência dos corpos é regido pela distribuição política de gêneros, uma vez que está baseado na distinção entre o domínio público e o privado, que atribui historicamente aos homens a esfera política e relega às mulheres o trabalho reprodutivo. Se há um corpo na esfera pública, esse é presumivelmente masculino e está livre para criar. Já o corpo na esfera privada é feminino, idoso, estrangeiro, infantil, é sempre pré-político. Por mais que inclua universos outros, as imagens do caderno denunciam a predominância de corpos masculinos no espaço público, mesmo que estes pertençam a diferentes grupos sociais.

Refletindo sobre a ponderação de Judith Butler a partir do pensamento de Rancière sobre a partilha do sensível, esta “definida por um conjunto de relações entre o perceptível, o pensável e o factível que define o mundo comum, definindo, a maneira – e a medida – como esta ou aquela classe de ser humanos participa de nosso mundo comum” (2009), no contexto das cidades brasileiras posso excluir do domínio público de Hannah Arendt uma série de

outros corpos pré-políticos, corpos que não participam da ordem do visível e do dizível, tais como os vendedores ambulantes, o varredor de rua, o catador de reciclados, a criança com diferença motora, as crianças que moram em uma ocupação urbana, os moradores em situação de rua, os índios, os garis, os negros, as mulheres garis, as pessoas com pouco recurso econômico. A estes é negada pela *polícia*<sup>2</sup> da ordem a aparição no domínio público; embora ocupem os espaços da cidade, esses sujeitos são comumente mantidos no domínio privado, ou seja, são privados de serem vistos e ouvidos e privados de ouvir e ver os outros.

Nessa dinâmica de posicionamentos sucessivos e de definição de papéis – nada ingênua, como nos lembrou Judith Butler –, há os espectadores que olham para a ação que se dá ali em frente, no mesmo espaço-tempo da imagem, ainda que no fora de campo da ação. Mas os espectadores não são apenas aqueles moradores que olham desde as suas molduras domésticas para o carnaval que passa. Há também aqueles que assistem aos moradores e os flagram – as fotógrafas; e ainda há aqueles que estão em outros espaços-tempos, os espectadores e consumidores das imagens em circulação – nós neste momento, por exemplo. Os primeiros, espectadores à distância do movimento da Lagoinha, devolvem o olhar para as segundas, fotógrafas, que fazem circular aquele olhar que hoje chega até nós. Os moradores nos olham, finalmente, fazendo-nos lembrar também da nossa posição de espectadores – do fora da imagem – e de tudo o que advém desse “posicionamento”.

Os diversos espectadores, interrelacionados, dão a ver o antagonismo que embaralha as plataformas discursivas no fora de campo que, muitas vezes, não é apreensível ou compreensível, mas constitui uma fronteira que se abre para a política. Para Rancière, a política “é antes um modo de ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser; um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (RANCIÈRE, 1996b, p. 368).

Posso pensar no dissenso como a ruptura da lógica de dominação consensualista que historicamente legitima as diferentes camadas de poder. Camadas essas que atuam sobre a lógica da representação, instituindo categorias sociais muito bem demarcadas de subordinação. A experiência espectral de imagens muitas vezes não escapa do sistema de representação e pode aprisionar o olhar em categorias identitárias. Ariella Azoulay

2. O termo polícia é apreendido de maneira mais ampla pelo filósofo Jaques Rancière. Tomo aqui por base o texto Dano à Política e Polícia. O autor recupera o que Michel Foucault mostrou, a partir dos autores do século XVII e XVIII, que a polícia como técnica de governo entendia-se como tudo o que diz respeito ao “homem” e à sua “felicidade”. Embora a palavra polícia evoque o “aparelho de Estado”, balas de borracha, gás lacrimogênio, entre outros, Rancière coloca que essa identificação pode ser considerada contingente. O autor chama então de polícia o que comumente concebe-se como política, aquilo que nos divide em partes, o modo de estar juntos que situa os corpos em seus lugares e nas suas funções segundo as suas propriedades: “o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição” (RANCIÈRE, 1996a, p. 41).

(2008) pontuou que atribuímos as categorias quando olhamos para as imagens e vemos, por exemplo, Palestinos e Judeus, como se a existência desses sujeitos estivesse fechada nas identidades que os classificaria. Desta feita, o olhar não é isento e pode destituir, uma vez mais, os outros de suas possibilidades libertadoras ou políticas. E, além disso, o exercício de enfrentamento do poder regulativo das forças *policiais* é uma responsabilidade ética do espectador, salienta Azoulay (2008, p. 135).

Cezar Migliorin (2012) apontou que a alteridade é o lugar de *escorregamento do eu*, escorregamento do lugar de demarcação e afirmação de identidades. É o espaço de perturbação de fronteiras. Posso perguntar: quando é que “eles” vão deixar de ser “palestinos” e “judeus”? “Foliões” e “moradores”? “Moradores em situação de rua” e “ativistas”? “Fotógrafos”, “fotografados” ou “espectadores”?

Latente nas noções de esfera pública como o espaço de aparição de Arendt e Lefort, está a questão não somente de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogêneo. Ser público é estar exposto à alteridade. (DEUTSCHE, 2013, p. 12)

Rosalyn Deutsche usa palavras idênticas às de Judith Butler – a ética e a política do viver juntos. Deutsche salienta a importância das imagens produzidas na e para a esfera pública serem capazes de desenvolver:

[...] a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a, mais do que reaja contra, esta aparição. Neste ponto, no entanto, um problema surge, pois correntes importantes da arte contemporânea – em particular, a crítica feminista da representação – analisaram a visão precisamente como o sentido que, ao invés de acolher o outro, tende a se relacionar com ele a partir da conquista e, de uma forma ou de outra, fazê-lo desaparecer enquanto outro. (DEUTSCHE, 2013, p. 12)

Das fotografias tiradas no percurso carnavalesco na Lagoinha, chego às fotografias da esquina da Rua Guaicurus com a Rua Curitiba, nas manifestações de junho de 2013.

Da multidão plural, heterogênea, diversificada, polifônica, multicolorida, quatro pessoas escondem o rosto. Dentro de cômodos escuros, atrás da janela de vidro pintado, das grades, ainda com mãos e um tecido sobre o rosto, quatro pessoas não desceram à rua para constituir o numeroso corpo multitudinário. Seriam as prostitutas que as incisivas renovações urbanas da Lagoinha, logo um quarteirão abaixo, não conseguiram eliminar? Seriam transexuais? Estariam de alguma forma privadas de acessar o espaço da rua?

“Prostituta! Puta, mesmo!”, nos disse uma certa vez Cida Vieira, prostituta e presidente da Associação das Prostitutas de Minas Gerais (ASPROMIG) enquanto era questionada por olhares, também feministas, desconfiados e acusativos, em um dos encontros em que tentávamos construir conjuntamente a Marcha das Vadias. Ela nos ensinava, com posicionamento de um mundo outro, com a agência sobre seu próprio corpo, de “puta mesmo”, que o preconceito e as categorias que imobilizam os sujeitos e os colocam em posições subalternas estão nos olhos de quem as vê, na voz de quem fala e no corpo de quem argumenta contra elas. Foi o que também apontou o antropólogo Franz Boas: “o olho que vê é o órgão da tradição” (apud SAHLINS, 1990, p. 181).

Outros espectadores também se assomam em viadutos, janelas, alpendres, lajes, quintais e morros, no contexto de ações diversificadas como o Carnaval de Rua,<sup>3</sup> as Manifestações de Junho de 2013.<sup>4</sup> As ações aconteceram em múltiplos espaços da cidade – ainda a Lagoinha, o Centro, o Colégio Batista, a Concórdia, as Ocupações Rosa Leão, a Serra, a Rua Guaicurus, o São Bernardo. Outras topografias integram esse pequeno mapa de alteridades, lugares diversos entre nós, entre eles, espectadores diversos entre nós e entre eles, performatizando fronteiras entre aqueles que (se) manifestam.

As imagens dão a ver o fora de campo das ações e confrontam, olho no olho, não só as fotografias que conformam o imaginário das ações de ocupação, contagiadas e focadas nos eventos, na festa, mas também a narrativa que pressupõe uma consensualidade nas ações dos movimentos. Nestas imagens, é o mundo do outro que olha para as manifestações, para as ocupações, para as ações festivas. Não são o “morador” mas também prostitutas, trabalhadores, passantes, mulheres, crianças, adolescentes, idosos. “A Política não é feita de relações

3. A partir do desejo de reocupar as ruas da cidade, em 2009 um grupo de belo-horizontinos iniciou um processo de experimentação do Carnaval de Rua, restrito até então ao desfile das escolas de samba, blocos caricatos e a alguns blocos de rua tradicionais, estes sobreviventes a diversas investidas do poder público direcionadas a diminuir a potência da festa e a controlar o uso dos espaços da cidade. O gesto inicial se fortaleceu e ganhou nos anos seguintes outros apoiadores e adeptos.

4. Manifestações de grandes proporções que aconteceram em Junho de 2013 em diversas cidades do Brasil durante a realização da Copa das Confederações. Abrangeram diferentes camadas da sociedade com pautas múltiplas e polifônicas.

de poder, é feita de relações de mundos” (RANCIÈRE, 1996a, p. 54). O autor, no intuito de aproximar estética e política, denomina *partilha do sensível*:

o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. [...] Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Como um e outro tomam parte nessa partilha do sensível? “O Outro se aproxima mas não pode ser reduzido a um conteúdo; o Outro aparece mas não pode ser totalmente visto” – ainda Deutsche (2013, p. 16), relendo Levinas. Nas fotografias do carnaval no Centro, na Serra e no Bairro Floresta os trabalhadores da construção civil abandonam as ferramentas, se apoiam no parapeito inacabado da janela, no madeiramento do telhado, no precário guarda corpo de restos de madeira, para apreender o bloco de carnaval que transfigurava a rua próxima, mas em certa medida distante deles. O espaço-tempo entrecortado pela musicalidade carnavalesca e o colorido das fantasias que irromperam a rua acessou o espaço privado do trabalho e movimentou sutilmente a distribuição dos lugares. A cena sensível daqueles a quem é destinada a ocupação de construir a cidade se reconfigurou na experiência do ócio momentâneo, na rua e na cidade performada com eles. Não servir de passagem aos automóveis e não construir, momentaneamente, mais uma edificação. Aconteceu uma dissociação da lógica pré-estabelecida que destinava ao trabalhador o trabalho, à rua o lugar maquínico de passagem.

As várias faces do outro são reconhecidas na escala do olho-no-olho da observação cotidiana (em oposição à situação de *conquista* do outro, da outra, dos outros) e nas suas diversas relações de alteridade, irredutíveis a uma imagem ou a uma entidade.

Há portanto, de um lado, essa lógica que conta as parcelas unicamente das partes, que distribui os corpos no espaço de sua visibilidade ou de sua invisibilidade e põe em concordância os modos do ser, os modos do fazer e os modos do dizer que

convém a cada um. E há a outra lógica, aquela que suspende essa harmonia pelo simples fato de atualizar a contingência da igualdade, nem aritmética nem geométrica, dos seres falantes quaisquer. (RANCIÈRE, 1996a, p. 40-41)

No encontro com a singularidade desses outros mundos que aparecem no inacabado, por construir, por fazer, na existência precária, na insistência cotidiana, os movimentos de ocupação do espaço público constituem um espaço-tempo específico, mas fissurado, para partilha de uma experiência específica, de uma cidade que se constitui com o outro, em um outro modo de ver, em um outro modo de ser visto.

É nesse gesto [da coabitação das imagens] que menos funda o comum do que o entrega a uma destinação indeterminada, incerta, em devir, destinação por vir que ela reúne sem fechar. De tal modo que a imagem possa abrigar o heterogêneo, o estranho, a presença e a ausência, o que se vê e o que não se vê. É nisso que ela faz um apelo à comunidade de olhares, cada um no seu lugar, vendo algo e sendo visto pelos outros. (GUIMARÃES, 2014, s/p)

Nas quatro últimas fotografias do Caderno de Imagens, o olhar retribui a captura, alguns outros e outras também fotografam e filmam. Em um movimento inverso daquela que está dentro e olha para fora do acontecimento, para fora da manifestação, para fora da festa. Os corpos assumem uma outra agência e suas imagens vão ocupar outros mundos.

## REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. Brooklin, NY: Zone Books, 2008.
- BIEMANN, Ursula. Fronteiras transnacionais. *Revista Piseagrama*. n. 01, p. 18-22, Belo Horizonte, 2010.
- BUTLER, Judith. Transcrição do *I Seminário Queer, Cultura e Subversão das Identidades* realizado no SESC Vila Mariana, São Paulo, 9 de setembro de 2015. Disponível em: <https://youtu.be/hydaHt7pd70?list=PLtukD4KW-eVKg0ScgFBnxli5LfjsNRzjq>. Acesso em: 24 set. 2015.
- \_\_\_\_\_. Bodies in alliance and the politics of the street. In: MCLAGAN, Meg; MCKEE, YATES (orgs.). *Sensible politics: the visual culture of nongovernmental activism*. Brooklin, NY: Zone Books, 2012. p. 128-142.
- CLASTRES, Pierre. *Sociedade contra o Estado*. Trad. Theo Santiago. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- COCIA, EMANUELE. *Vida Sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de testemunhar na esfera pública dos tempos de guerra. *Periódico Permanente*, v. 4, n. 3, p. 01-28, 2013. Disponível em: [www.forumpermanente.org/revista](http://www.forumpermanente.org/revista). Acesso em: 24 set. 2015.
- DUSSEL, Inês. Escrita da História: reflexões sobre os usos da genealogia. *Revista Educação e Realidade*. v. 29, p. 45-68, 2004.
- GUIMARÃES, César. Transcrição do *3º Colóquio Cinema, Estética e Política*, realizado em abril de 2014 na Universidade Federal Fluminense em Niterói. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p93DjA-ZlJo>. Acesso em: 24 set. 2015.
- MIGLIORIN, Cesar. Transcrição do Seminário *Poéticas da Alteridade*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 9 de dezembro de 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Desentendimento* – política e filosofia. Trad. Angela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996a.

\_\_\_\_\_. *O Dissenso*. Trad. Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto (org.). *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b. p. 367-382.

SAHLINS, M. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

Data do recebimento:  
17 de fevereiro de 2017

Data da aceitação:  
27 de junho de 2017

## IMAGENS

Capa: *Espectadores* (Priscila Musa, 2014) (p. 4 e 5)

*O despertar dos mortos* (George Romero, 1978) (p. 16)

Charge publicada em *A Semana Ilustrada* (1864) (p. 34)

Prancha *Morte Imagem Viva* (Jane Cleide de Sousa Maciel, 2016) (p. 66)

Foto oficial da Presidenta Dilma Rousseff (Roberto Stuckert Filho, 2011) (p. 88)

*Autorretrato* (2012) (p. 104)

*Não é sobre sapatos* (Gabriel Mascaro, 2014) (p. 129)

*Mostra Os Brutos* (Org. Daniel Carneiro, 2013) (p. 148)

*Espectadores* (Priscila Musa, 2014) (p. 164)



## **Pareceristas Consultados**

### **Dossiê “Políticas do cinema e da fotografia”**

Alessandra Soares Brandão - UFSC  
Alexandre Curtiss - UFES  
Ana Isabel Soares - UAlg (Portugal)  
Ana Luiza Carvalho - UFRGS  
André Brasil - UFMG  
Andrea França Martins - PUC-Rio  
Angela Prysthon - UFPE  
Anita Leandro - UFRJ  
Anna Karina Castanheira Bartolomeu - UFMG  
Benjamin Picado - UFF  
Carla Maia - UNA  
Carlos d'Andrea - UFMG  
Carlos Henrique Falci - UFMG  
César Geraldo Guimarães - UFMG  
Cezar Migliorin - UFF  
Clarisse Alvarenga - UFMG  
Cláudia Cardoso Mesquita - UFMG  
Consuelo Lins - UFRJ  
Daniel Caetano - UFF  
Daniela Zanetti - UFES  
Douglas Resende - UFF  
Eduardo de Jesus - UFMG  
Eduardo Jorge de Oliveira - UZH (Suíça)  
Erik Felinto Oliveira - UERJ  
Erly Vieira Júnior - UFES  
Fernando Antônio Resende - UFF  
Flávia Cesarino Costa - UFSCar

Gabriel Menotti - UFES  
Gustavo Silveira Ribeiro - UFMG  
Henri Pierre Arraes Gervaiseau - USP  
Henrique Antoun - UFRJ  
Henrique Codato - UFC  
Ilana Feldman - UNICAMP  
Jair Tadeu Fonseca - UFSC  
João Luiz Vieira - UFF  
Jorge Vasconcellos - UFF  
José Francisco Serafim - UFBA  
Leonardo Vidigal - UFMG  
Luciana Oliveira - UFMG  
Manuela Penafria - UBI (Portugal)  
Márcio Serelle - PUC Minas  
Marcius Freire - UNICAMP  
Mariana Baltar - UFF  
Mariana Souto - USP  
Marina Cavalcanti Tedesco - UFF  
Mateus Araújo - USP  
Mirian Tavares - UAlg (Portugal)  
Moacir dos Anjos - UFC  
Osmar Gonçalves - UFC  
Patrícia Machado - PUC Rio  
Ramayana Lira - UNISUL  
Renato Athias - UFPE  
Roberta Veiga - UFMG  
Rogério Lopes - UFMG  
Sabrina Sedlmayer - UFMG  
Susana Viegas - IFILNova (Portugal)  
Suzana Reck Miranda - UFSCar

