



## **MODULAÇÕES DAS IMAGENS INSURGENTES:**

a variação do antecampo nos atos de disputa política

**PAULA KIMO**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós Graduação em Comunicação Social

**MODULAÇÕES DAS IMAGENS INSURGENTES:**

a variação do antecampo nos atos de disputa política

**Paula de Souza Kimo**

Belo Horizonte – MG  
Junho de 2017

**Paula de Souza Kimo**

**MODULAÇÕES DAS IMAGENS INSURGENTES:**

a variação do antecampo nos atos de disputa política

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea  
Linha de pesquisa: Pragmáticas da Imagem  
Orientadora: Prof. Dra. Roberta Veiga

Belo Horizonte – MG  
Junho de 2017

Agradeço à Roberta Veiga pela orientação comprometida e posicionada, mais uma vez; também ao Gabriel, meu companheiro no cotidiano da escrita, que salvou as imagens em alta e diagramou os arquivos nestes dois anos de mestrado :) Mãe, pai, amigas e amigos, à sobrinha que vai nascer.

Ao César Guimarães, um acontecimento na minha trajetória acadêmica e pessoal; Amaranta César com quem compartilho formas de olhar e intervir; André Brasil pelas questões e contribuições ao trabalho; aos professorxs Claudia Mesquita e Carlos Mendonça; ao grupo de pesquisa Poéticas da Experiência que me acolheu, ali onde muito aprendi sobre cinema e sobre política.

À Priscila Musa porque temos o mesmo plano de mudar o mundo com imagens, política e um casarão abandonado; Daniel Carneiro que disparou o dispositivo d'*Os Brutos*, amigo que fortalece desde sempre; a todas as fotógrafas, documentaristas, manifestantes, cinegrafistas que filmaram em campo de batalha produzindo as imagens insurgentes que analisamos.

Agradeço à Glaura Cardoso Vale pela sempre agradável e interessada companhia; Pedro Veras e Marcelo Miranda pela irmandade e ansiedade compartilhadas; Bernard Belisário pelas conversas sobre o fora-de-campo; Carol Canguçu por me instigar e me fazer duvidar quando escolhi trabalhar o momento da tomada da imagem, em detrimento aos estudos da montagem. Bárbara Caldeira pela amizade e pesquisa feminista em nossos tempos de PPGCOM, também autora da revisão ortográfica deste trabalho.

À equipe do Filme de Rua, do Baixo Centro, do Crioula Congado. Ao Luiz Estrela que não conheci, mas com quem eu vivo desde outubro de 2013. Que eu possa um dia entender quem é você. Aos amigos Douglas Resende e Joviano Mayer pela co-pesquisa militante especializada - cada um na sua, mas no mesmo passo; ao Rafa Barros, ao Aiano Benfica pela super disponibilidade em contribuir com a pesquisa, Dácia Ibiapina por ter montado *Ressurgentes...* que filme!

Para elas e para todas as mulheres: Elza Soares, Silvia Herval, Bruna Piantino, Vivian Tofanelli, Dagmar Bedê, Carla Italiano, Júlia Fagioli, Fabiana Leite, Polly Honorato, Zi Reis, Julia Moysés, Silvia Andrade, Michelle Sá, Karina Marçal, Danúbia Gardênia, Jana Macruz, Priscila Amoni, Joanna Ladeira, Nívea Sabino, Débora Oliveira, Judith Butler, Marie-Jose Mondzain, Nicole Brenez, Lena Silva, Áurea Carolina, Cida Falabela.

Ao Kadu Freitas que viveu pela luta das ocupações urbanas da Izidora e produziu parte das imagens que povoam essa pesquisa, imagens que testemunham a barbárie da polícia e do governo contra o "povo pobre e humilde", nas palavras de Kadu. Mas também imagens que reagem e convocam o espectador a tomar posição. "Olha a nossa situação aqui!", diz Kadu, diz a ocupação, diz a favela, dizem os povos indígenas, diz a juventude negra, diz a rua. Às pessoas, movimentos e imagens insurgentes que alimentam, com rebeldia e desobediência, a revolução.

## Resumo

Ao investigar a relação do documentarista com o acontecimento, a pesquisa trata dos sentidos que estão em jogo quando a gênese da imagem se dá num território em disputa e quando ela mesma se torna domínio de disputa. Por meio da espacialização e análise de um conjunto complexo e heterogêneo de cenas, caracterizamos um modo de visibilidade próprio às imagens tomadas em contextos de insurgência, conflito e contestação política. O gesto metodológico tem início na opção pela gênese da imagem, ou seja, pela análise do campo de forças que se constitui no momento da tomada em meio à eclosão de um acontecimento; depois, a pesquisa caracteriza cinco figuras analíticas que dão a ver a variação do antecampo em atos de disputa política. Tais variações corroboram na constituição das modulações das imagens insurgentes. São imagens que emergem contra os poderes estabelecidos – o estado, a polícia, o capital – e surgem no mundo com claros desejos de intervenção social. O *corpus* de pesquisa abrange sequências da Mostra *Os Brutos* 2013 e 2015 e dos longa-metragens *Com Vandalismo* (2013), da Nigéria Audiovisual; *Vozerio* (2015), de Vladimir Seixas; *Ressurgentes – um filme de ação direta* (2014), de Dácia Ibiapina; *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto Carvalho e Tita; e o curta-metragem *Na Missão, com Kadu* (2016), de Aiano Benfica, Kadu Freitas e Pedro Maia. Por meio desse trabalho compusemos uma geopolítica da visibilidade que dá a ver imagens as quais são a síntese de um problema, tomam posição e atestam a urgência do olhar.

## Palavras-chave

insurgente, imagem, política, acontecimento, antecampo

**Abstract:**

On investigating the relationship between the documentarist and the occurrence, the research deals with the senses that are involved when the genesis of the image occurs in a disputed territory and when it becomes a domain of dispute. Through the spatial analysis and analysis of a complex and heterogeneous set of scenes, we characterize a way of visibility proper to the images taken in contexts of insurgency, conflict and political contestation. The methodological gesture begins with the choice of the genesis of the image, that is, the analysis of the field of forces that is constituted at the moment of the take in the midst of an occurrence; then, the research characterizes five analytical figures that show the variation of the *antecampo* in acts of political dispute. Such variations corroborate the constitution of the modulations of the insurgent images. They are images that emerge against the established powers - the state, the police, the capital - and emerge in the world with clear desires for social intervention. The research corpus includes sequences from the Mostra *Os Brutos* 2013 and 2015 and the feature films *Com Vandalismo* (2013) by Nigeria Audiovisual; *Vozerio* (2015), by Vladimir Seixas; *Resurgents - a direct action film* (2014), by Dacia Ibiapina; *Martírio* (2016), by Vincent Carelli, Ernesto Carvalho and Tita; and the short film *Na Missão, with Kadu* (2016), by Aiano Benfica, Kadu Freitas and Pedro Maia. Through this work we composed a geopolitics of visibility that shows us images that are the synthesis of a problem, take position and attest to the urgency of the look.

**Keywords**

Insurgent, image, politics, occurrence, antecampo

## Índice de Figuras

Fig.1 - Imagem de Capa: Fotograma Os Brutos, 22 de junho de 2013, por Priscila Musa .....	00
Fig.2 - Fotograma de Ressurgentes, de Dácia Ibiapina: imagem-interditada .....	71
Fig. 3 a 8 - A Batalha do Chile, de Patricio Guzmán: morte do cinegrafista Leonardo Henricksen ..	74
Fig. 9 a 12 - Os Brutos, 12 de agosto de 2015: corpo-câmera corre ameaçado .....	77
Fig. 13 a 19 - Com Vandalismo, da Nigéria Audiovisual: corpo-câmera encurralado .....	78
Fig. 20 a 26 - Com Vandalismo, da Nigéria Audiovisual: imagem interditada na gênese .....	80
Fig. 27 a 33 - Ressurgentes, de Dácia Ibiapina: sujeito filmado ataca a câmera .....	82
Fig. 34 a 43 - Ressurgentes, de Dácia Ibiapina: segundo ataque policial .....	85
Fig. 44 a 53 - Ressurgentes, de Dácia Ibiapina: corpo-câmera atacado .....	88
Fig. 54 - Fotograma de Acabou a Paz, de Carlos Pronzato: imagem-barricada .....	90
Fig. 55 - Fotografia da barricada na Rua Leila Diniz, Izidora, por Priscila Musa .....	91
Fig. 56 - Fotografia de barricada na Cisjordânia, Manifestações Nakba .....	92
Fig. 57 - Fotograma de Acabou a paz, de Carlos Pronzato: por trás da mureta de contenção .....	93
Fig. 58 - Fotograma de Os Brutos, 22 de junho de 2013: por trás de barricada improvisada .....	94
Fig. 59 - Fotograma de Os Brutos, 22 de junho 2013: corpo-câmera filma e se protege .....	95
Fig. 60 - Fotograma de Vozerio, de Vladmir Seixas: das ruínas sua proteção .....	96
Fig. 61 - Fotograma de Os Brutos 2013: imagem de dentro .....	97
Fig. 62 a 70 - Os Brutos, 16 de junho de 2013: primeiro ataque, câmera convulsiva .....	99
Fig. 71 a 80 - Os Brutos , 22 de junho de 2013: corpos que correm, corpos que filmam .....	102
Fig. 81 a 90 - Os Brutos 2013, 22 de junho de 2013: movimento de elástico e suas texturas .....	105
Fig. 91 a 96 - Os Brutos 2015, 14 de agosto de 2015: antecampo se expõe na tensão da cena ...	106
Fig. 97 a 101 - Com Vandalismo, da Nigéria Audiovisual: corpo-câmera imiscuído na cena .....	107
Fig. 102 a 105 - Com Vandalismo, da Nigéria Audiovisual: corpo-câmera filmando de dentro ....	108
Fig. 106 a 109 - Com Vandalismo, da Nigéria Audiovisual: vestígios do corpo-câmera .....	109
Fig. 110 - Fotograma de Com Vandalismo, Nigéria Audiovisual: a sombra do equipamento .....	110

Fig. 111 - Fotograma Rio em Chamas: "braço de selfie" na cena do acontecimento .....	110
Fig. 112 a 118 - Vozerio, de Vladimir Seixas: quando o próprio corpo que filma faz a cena .....	111
Fig. 119 - Fotograma da Os Brutos 2013: imagem-posicionada .....	113
Fig. 120 a 123 - Os Brutos 2013: pelo alto .....	115
Fig. 124 a 127 - Os Brutos 2013: pela margem .....	117
Fig. 128 a 131 - Os Brutos 2013: por dentro .....	119
Fig. 132 a 135 - Os Brutos 2013: corpo que cai .....	121
Fig. 136 - Fotograma de Os Brutos 2015: imagem-reflexiva .....	124
Fig. 137 a 146 - Os Brutos, 16 de junho de 2013: diante da câmera uma coleção de vestígios ...	128
Fig. 147 a 152 - Os Brutos, 22 de junho de 2013: a câmera escondida é convocada a filmar .....	130
Fig. 153 a 162 - Os Brutos, 22 de junho de 2013: reencenação da abordagem policial .....	132
Fig. 163 a 167 - Os Brutos 2015, mobilidade 2: o corpo-câmera protege ao filmar .....	134
Fig. 168 a 173 - Com Vandalismo, Nigéria Audiovisual: manifestante indica o que filmar .....	135
Fig. 174 a 181 - Os Brutos, 12 de agosto 2015: "filma, filma!" .....	137
Fig. 182 - Fotograma Martírio, de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho, Tita: imagem-evidência .	142
Fig. 183 - Fotograma de Ressurgentes, de Dácia Ibiapina: imagens nos processos judiciais .....	143
Fig. 184 a 187 - Vozerio, de Vladimir Seixas: o antecampo em cena no chamado do povo .....	145
Fig. 188 a 193 - Vozerio, de Vladimir Seixas: evidências de um crime do estado .....	146
Fig. 194 a 203 - Martírio, de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita: sobreviver imagem .....	148
Fig. 204 - Fotograma de Vozerio, de Vladimir Seixas: imagem-intervenção .....	149
Fig. 205 a 210 - Vozerio, de Vladimir Seixas: a câmera que intervém em uma batida policial .....	151
Fig. 211 a 216 - Vozerio, de Vladimir Seixas: identificação do policial, qualificação do cineasta ..	154
Fig. 217 - Fotograma de Vozerio, de Vladimir Seixas: a imagem da disputa .....	157
Fig. 218 - Fotograma de Na Missão, com Kadu: o jovem cumprimenta Kadu e o espectador .....	160
Fig. 219 - Fotograma de Na Missão, com Kadu: Kadu mostra seu povo .....	162
Fig. 220 - Fotograma de Na Missão, com Kadu: o conflito indicado no canto do quadro .....	163
Fig. 221 - Fotograma de Na Missão, com Kadu: vestígios da luta do povo contra o estado .....	164
Fig. 222 - Fotograma de Na Missão, com Kadu: a refração do quadro, a tensão na cena .....	165

Fig. 223 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: a comunidade pelas mãos de Kadu .....	165
Fig. 224 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: o gesto reflexivo de virar a câmera para si .....	166
Fig. 225 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: a exposição do dano social .....	167
Fig. 226 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: filmar e proteger a pessoa filmada .....	168
Fig. 227 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: “olha a nossa situação aqui!” .....	168
Fig. 228 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: o futuro da imagem no momento da tomada ...	169
Fig. 229 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: a urgência pelo olhar do espectador .....	169
Fig. 230 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: a violência contra a própria imagem .....	170
Fig. 231 – Fotograma de Na Missão, com Kadu: o fim da imagem e o fim da luta .....	170
Fig. 232 – Imagem de Contracapa: Fotograma de Com Vandalismo, da Nigéria Audiovisual .....	000

## SUMÁRIO

<b>De que lado você filma, de onde você olha</b> .....	11
<b>1. Do acontecimento à imagem insurgente</b> .....	18
1.1 . Acontecimento e sentido .....	18
1.2. Insurgência e imagem .....	24
1.3. Os dois tempos das imagens insurgentes .....	31
1.3.1 - Primeiro tempo: imagens que insurgem .....	32
1.3.2 - Segundo tempo: visibilidades que surgem .....	36
<b>2. O antecampo e suas figuras de análise</b> .....	42
2.1. Corpo-câmera .....	50
2.2. Ponto de Vista .....	53
2.3. Aparato de filmagem .....	56
2.4. Convocação do Outro .....	58
2.5. Ação e retração .....	61
<b>3. Da relação com as imagens</b> .....	62
3.1. A Mostra <i>Os Brutos</i> .....	64
3.2. Os filmes que nos abrem sequências .....	67
<b>4. Modulações das imagens insurgentes</b> .....	70
4.1. Imagem-interditada .....	71
4.2. Imagem-barricada .....	90
4.3. Imagem-de-dentro .....	97
4.4. Imagem-posicionada .....	113
4.5. Imagem-reflexiva .....	124
4.6. Imagem-palavra .....	139
4.7. Imagem-evidência .....	142
4.8. Imagem-intervenção .....	149
4.9. <i>Na Missão, com Kadu</i> .....	158
<b>Sobre um modo ou uma geopolítica da visibilidade</b> .....	172
<b>Bibliografia</b> .....	178

## **De que lado você filma, de onde você olha**

Tantas lutas, tantas imagens. Num tempo de avanço do conservadorismo de direita onde, por um lado, expropriam o Estado enquanto bem público e comum, e por outro, tiram dos corpos o seu caráter de privado, assistimos ao surgimento de imagens *que emergem contra* os poderes estabelecidos, que se rebelam contra as forças do capital, da igreja e do governo, imagens que tomam posição, que surgem no mundo não apenas para torná-lo visível, mas também para constituí-lo e transformá-lo: imagens que chamamos de *insurgentes*. A cena da ocupação do Congresso Nacional por povos indígenas de diversas etnias, a imagem da menina que disputa uma carteira escolar com um policial durante as ocupações das escolas secundaristas de São Paulo, as performances contestadoras da Marcha das Vadias, a cena dos símbolos cristãos ridicularizados durante a passagem do Papa Francisco pelo Rio de Janeiro, o sangue no rosto dos professores em greve no Paraná, as cenas estrondosas do conflito entre mascarados e policiais nas jornadas de junho de 2013. Acontecimentos nos quais o ato de produzir imagens é inerente ao próprio acontecimento, acontecimentos que possuem visibilidade própria e latente. Mas também insurgem, para nós, imagens da resistência da câmera diante da violência policial contra o Santuário dos Pajés em Brasília – no filme *Ressurgentes* e o apelo do militante Kadu Freitas, que filma enquanto protege uma criança dos ataques da polícia contra moradores de ocupações urbanas em Belo Horizonte – no curta-metragem *Na missão, com Kadu*. Cenas reais mais visíveis, cenas de um povo *em revolta*, mas também imagens que são elas mesmas um modo de se rebelar *contra* os poderes estabelecidos.

No cinema, nas redes sociais, nos jornais diários das redes de televisão, qualquer que seja o meio de difusão, deparamo-nos cotidianamente com imagens estremecidas tomadas em atos de coragem, que dão a ver da resistência popular em atos de contestação ao conflito entre civis e militares. As imagens que nos provocam foram filmadas para tornar visível a luta por direitos, por democracia radical, contra o genocídio da população negra, indígena e pobre, contra o capitalismo e outras forças dominantes. Muitas das vezes, foram filmadas porque não se podia ver ou dar a ver

a disputa no e pelo território. Partem de um conflito sensível entre o que pode e o que não pode ser visto. Da tensão entre visível e não-visível. São imagens da disputa, imagens na disputa, imagens em disputa. Se as imagens insurgentes nos instigam a olhar os atos de rebeldia, é porque elas mesmas são lugar de revolução.

No Brasil, tais imagens estremecidas começaram a despontar de forma vertiginosa durante e após as jornadas de Junho de 2013, quando o país recebeu a Copa das Confederações da FIFA e, por um lado, se aqueceu em protestos populares de todos os tipos – que se alastram até os dias de hoje –, mas, por outro, se armou com o poderio bélico dos grandes eventos internacionais. As armas de efeito moral, aquelas usadas para dispersão das multidões e dos desobedientes civis, passaram a fazer parte do *check-list* diário de qualquer soldado ou guarda municipal. Tomar espaços públicos em manifestação passou a ser uma questão perseguida pelos governos e desejada pelos populares. Foi nesse ano que a repressão às manifestações e atos públicos no país se aqueceu, assim como surgiu a Mídia Ninja que filma e transmite as manifestações em tempo real.

Se por um lado buscava-se cercear e interditar os atos políticos – assim como sua visibilidade, por outro e no sentido contrário, emergia uma multiplicidade de olhares posicionados de dentro dos atos. Em junho de 2013, o próprio direito à insurgir na cidade estava em questão, e se insurgir é *revoltar-se contra um poder estabelecido*, em junho o poder sobre o próprio sensível foi colocado em xeque, ou seja, o próprio campo da linguagem se transformou em campo de batalha. O desejo de pesquisa passa justamente por aí: é preciso dizer das imagens que estão sendo apagadas antes mesmo de serem constituídas, é preciso olhar as imagens que se revoltam.

Uma outra dimensão a considerar, diante da proliferação das imagens das lutas e das *imagens de luta*, é a portabilidade das máquinas filmadoras, disponíveis nos aparelhos de celular ou em câmeras fotográficas amadoras e domésticas. Mas não é de hoje que, para o cinema, o cidadão ordinário passou a também produzir imagens, não é de hoje que a sociedade das imagens ganhou novas e múltiplas fontes de produção de conteúdo e que a autoria perdeu centralidade no campo

da arte e da comunicação. Mas aqui nos interessa saber, diante do alastramento das imagens produzidas em atos de disputa, em que medida elas surgem no mundo como imagens *de luta* que possuem, para além do papel de mediação, a missão de incidir diretamente no mundo que filma, do momento da tomada ao seu processo de circulação.

Nosso interesse por essas imagens começa no lugar daquele que filma. O gesto disparador desse processo parte da relação do documentarista com o acontecimento: esse homem, ou essa mulher, que sai às ruas, ou se dirige ao foco do conflito, munido de uma câmera filmadora, e filma um evento inesperado, uma situação de violência, um ato de opressão. Ou a pessoa que dispõe de uma câmera para filmar no momento em que a expropriação bate na porta da sua casa. Mas o que faz um documentarista no acontecimento? De acordo com César Migliorin (2014), quando filma, o documentarista traduz o acontecimento, transporta da vida ao filme e esse gesto é político; para Luiz Augusto Rezende (2013), quando filma o documentarista promove uma virtualização do acontecimento, um *tornar-se outro*; para Jean-Louis Comolli (1969), o documentarista produz o acontecimento mais a câmera. Para nós, e na perspectiva de Amaranta César (2013), ao filmar o documentarista também constitui o próprio acontecimento filmado. No campo de batalha, o sujeito que filma sofre os efeitos do contexto, mas é também filmando que ele intervém naquela situação e, nesse caminho, é protagonista da própria cena que produz. Esse documentarista que se relaciona com o acontecimento é, antes disso, um manifestante, uma ativista, um militante, uma sem-teto, um indígena, uma liderança comunitária, um sindicalista, uma pessoa que caminhava quando foi atravessada por aquilo que acontece e evoca o gesto de filmar.

Em relação a esse alguém que filma: primeiro, ele é posicionado politicamente antes mesmo da produção da imagem, se é alguém que chega no conflito, trata-se de um cidadão sensível ou envolvido por aquela causa que está em disputa; se é alguém para quem o conflito chega, ou melhor, bate à porta, trata-se das classes menos abastadas da sociedade, os excluídos, os expropriados, os explorados, pessoas colocadas, de nascença, em uma posição de disputa do mundo, de luta por sobrevivência. O segundo ponto: para nós, essa pessoa que porta a câmera

será chamada de *documentarista* durante todo o trabalho. Seja ele um manifestante que filma ou um midialivista que acompanha as manifestações, optamos por neutralizar o lugar do documentarista e colocá-lo à altura do homem ordinário, altura comum, visto que em acontecimentos da ordem do conflito, com câmera ou sem câmera, estão todos em uma mesma posição de risco, defesa e ataque.

Nem toda imagem de manifestação é insurgente; uma imagem insurgente não necessariamente foi produzida em uma manifestação. O que caracteriza a imagem insurgente é justamente a dimensão da disputa – que pode se dar em uma manifestação, ou não –, a política como um campo de batalha donde a imagem é parte integrante, por vezes constituinte. Foi nesse ponto que os gestos daquele que porta a câmera começaram a nos instigar: filmar e disputar, filmar e protestar, filmar e correr, filmar e organizar, filmar e se proteger. Por meio da imagem, começamos a imaginar esse corpo que sustenta o equipamento, pelas formas e traços que a imagem nos mostrava, passamos a sentir o comportamento do documentarista no ato de feitura da cena. Daí, a primeira escolha metodológica da pesquisa, a decisão pela gênese da imagem, pelo momento da tomada, pelo curto instante em que a câmera é acionada por alguém e, em torno dela, uma série de vetores de força, campos de sentidos e universos inimagináveis são mobilizados. O nascimento da imagem tem a ver com a abertura de mais um espaço em disputa no acontecimento, com a própria insurgência, com o ato de *revoltar-se* e *colocar-se contra algo* no aqui e agora. Olhávamos para o momento de criação da imagem para ver fora dela, para compreender as forças que configuram o acontecimento, para entender o que se passa quando essa câmera é ligada, de que modo aquele que liga a câmera se coloca e o que ele provoca ao acionar o *rec*.

Se para nós estava clara a opção metodológica pela gênese da imagem, ainda estava confusa a possibilidade de acesso ao documentarista. Mas foi no espaço *fora-de-campo*, no prolongamento do quadro, na região que fica detrás da câmera, que encontramos as subjetividades, demandas e desejos de intervenção por meio da imagem. Ao olhar para o *fora-de-campo*, encontramos não apenas o contexto das lutas, mas principalmente o que move as *imagens de luta*. Neste ponto da

pesquisa, começamos a pensar no conceito de *antecampo*, sugerido por Jacques Aumont em 1989 e investigado por André Brasil em 2013 a partir do cinema documentário e indígena contemporâneos. No cinema documentário, campo, fora-de-campo e antecampo se enriquecem mutuamente, um se constitui de forma imbricada ao outro com limites infinitamente permeáveis. O antecampo chega como o espaço que acolhe o documentarista e o aparato de filmagem, local onde ele atua, de onde ele se posiciona. É o próprio documentarista que ativa esse espaço no momento em que a câmera é ligada: por um lado abre-se um quadro luminoso por onde vai passar a cena, por outro, instaura-se uma região anterior, aquela que planeja ou modula a filmagem. Por meio da análise do antecampo, era possível remeter ao ponto de vista que o documentarista dá a ver, à distância que ele toma para filmar, aos movimentos que ele gesta com a câmera diante da cena e às circunstâncias da sua própria exposição em campo – que revela o aparato cinematográfico e a fragilidade das bordas do quadro quando as imagens são tomadas no contexto da guerra.

Pelas imagens, o antecampo foi se mostrando de forma multifacetada. Dado o espectro de forças que um acontecimento evoca, a imprevisibilidade e a multiplicidade de gestos do documentarista que filma um ato de disputa, passamos a considerar distintas *variações* do antecampo nessas imagens. Tais variações imprimem os vestígios e indícios da ação real do documentarista no acontecimento, o que corrobora com a caracterização desse universo e ajuda a entender a função de uma imagem insurgente no mundo. Assim, o antecampo se tornou o operador metodológico, uma porção anterior à imagem, entrelaçada a ela, que dá a ver sua dimensão política e estética.

Olhar por meio do antecampo é retomar o processo e as condições de produção, é perceber os trajetos e intencionalidades do documentarista, é captar as forças que incidem no momento da tomada incitando ou constringendo a filmagem. O antecampo que se manifesta na imagem dá a ver a relação do documentarista com o acontecimento, e nesse sentido, ele nos abre um lugar outro da política, aquele que relacionamos ao ato mesmo de filmar, de insurgir com e pelas imagens independente dos usos que elas terão em uma escritura fílmica. São imagens que

expressam distintas formas de estar no acontecimento e tornam visíveis não apenas o próprio evento, mas, essencialmente, a dimensão acontecimental que as constituem.

Para operar com o antecampo como fio condutor da pesquisa, elencamos e caracterizamos cinco *figuras analíticas* que dão a ver esse espaço: o *corpo-câmera* (o documentarista com seu equipamento na cena), o *ponto de vista* (o lugar e a forma pela qual o corpo-câmera se posiciona na tomada), o *aparato de filmagem* (mecanismos técnicos que se dispõem para filmar, com suas limitações e possibilidades), a *convocação do outro* (ação que coloca sujeito que filma e sujeito filmado em relação) e, por fim, os movimentos de *ação e retração* (que dão a ver a movimentação do documentarista em um ato de disputa). No capítulo analítico, elas são acionadas de modo a expressar, por meio da variação do antecampo, as modulações das imagens insurgentes. As figuras são atributos identificados nas imagens, emergem delas, são modos de olhar para o antecampo no trabalho analítico. Por meio delas chegamos a oito modulações das imagens insurgentes, arranjos que reúnem variadas nuances da imagem e que caracterizam um modo de visibilidade.

Com clareza nas opções metodológicas, a centralidade que o documentarista tinha na pesquisa perde lugar para as imagens que ele produz. Depois de acessar o sujeito, passamos à matéria. A partir do momento em que a operação com o antecampo começou a funcionar bem, dando a ver os atributos político-estéticos das imagens, as insurgências ganharam força na pesquisa. Passamos então a caracterizar as imagens insurgentes encontrando em sua dimensão acontecimental e em sua condição performativa as principais nuances. Uma vez que o corpo-câmera atua no empuxo do acontecimento, ele produz imagens que são, elas próprias, acontecimento. Uma vez que as imagens são objeto de disputa, elas são performativas, elas mesmas criam e constituem as próprias cenas. São imagens precárias de origem, naturalmente desenquadradas, que imprimem vestígios da ação do corpo que filma em meio as forças do acontecimento, que provocam o efeito de real, o *ter-estado-lá* das coisas para Barthes (1972) e a "inscrição verdadeira como verdade da inscrição" para Comolli (2006).

Assim, alinhamos nosso problema de pesquisa que visa abordar a relação do documentarista com o acontecimento por meio da variação do antecampo, de modo a acessar os dois tempos da imagem (a tomada e a circulação) para compreender os sentidos que estão em jogo quando a gênese da imagem insurgente se dá num território em disputa e quando a própria imagem se torna domínio de disputa.

As imagens das jornadas de junho de 2013 no Brasil foram as primeiras a compor o *corpus* de pesquisa. A análise abarca imagens da Mostra *Os Brutos 2013*, realizada pelo cineasta e midialivrista Daniel Carneiro, que consiste na exibição de material bruto das manifestações em Belo Horizonte. Também sobre as jornadas, os filmes *Com Vandalismo* (2013), da Nigéria Audiovisual, e *Vozerio* (2015), de Vladimir Seixas, cedem imagens ao trabalho. Pensando em importantes filmes que insurgem na contemporaneidade, o longa *Ressurgentes – um filme de ação direta* (2014), de Dácia Ibiapina; *Martírio* (2016), de Vincent Carelli, Ernesto Carvalho e Tita; e o curta-metragem *Na Missão, com Kadu* (2016), de Aiano Benfica, Kadu Freitas e Pedro Maia, também compõem o *corpus*. Por fim, imagens da *Mostra Os Brutos 2015*, em especial o material filmado no Ato do *Movimento Tarifa Zero BH*, ocorrido em 12 de agosto daquele ano. Dada a opção pela gênese da imagem, em cada um destes materiais foram selecionadas e analisadas sequências que dão a ver as variações do antecampo e, por conseguinte, as modulações das imagens insurgentes, imagens tomadas em atos de disputa política, que partem da ação do sujeito que filma e do desejo de intervenção no mundo filmado.

Quem ler essa dissertação vai notar em itálico o destaque para o termo “*lado*”. Estar *ao lado de*, filmar *do lado de*, *de que lado* eles estão? Vizinhança, proximidade, uma direção comum. Mas também divergência, contradição, embate. Tal destaque designa a posição política das imagens que analisamos: filmadas em atos de rebeldia contra forças majoritárias – o poder econômico, o Estado, a polícia –, produzidas por sujeitos e movimentos de esquerda – no sentido deleuziano<sup>1</sup> da

---

<sup>1</sup> Ser de Esquerda, entrevista com Gilles Deleuze (<https://www.youtube.com/watch?v=Cfbp7d3tK6M&t=2s>).

palavra -, que percebem a sua relação com os problemas do Mundo, e por grupos minoritários (moradores de periferia, ocupações, indígenas) que tem suas forças expropriadas e por elas resistem tendo a imagem como instrumento de luta.

São imagens engajadas no presente e preocupadas com o futuro. Na mesma medida, essa pesquisa demarca claramente *de que lado* se estabelece. Escrevemos também para intervir, constituir e transformar. Se escrevemos, é porque acreditamos que, ao olhar para as imagens insurgentes, amplificamos sua aparição. Se escrevemos, é porque desejamos que essas imagens inundem as telas do cinema convocando o espectador a se rebelar, a tomar posição. Estamos submersos no fantasma do neoliberalismo, os povos já não tem mais origem, tampouco riquezas. Se sofremos um golpe parlamentar no Brasil, é porque pelo mundo as resistências vem sendo saqueadas há tempos. O inimigo é bem maior do que possamos imaginar, e as imagens insurgentes despontam como um caminho para a partilha e a revolução que está por vir.

## 1. Do acontecimento à imagem insurgente

### 1.1. Acontecimento e sentido

No artigo *Ensaio na Revolução: o documentarista e o acontecimento*, César Migliorin (2014) questiona o que pode um documentarista diante de um grande evento político, em meio a um acontecimento<sup>2</sup>. O que pode “este homem que tem o cinema como instrumento de trabalho e é interessado por política?” (MIGLIORIN, 2014, p. 235). Ou ainda, o que pode este homem que tem a política como instrumento de trabalho e é interessado por cinema? Nas insurgências urbanas, o que pode o cidadão que porta uma câmera em meio a um acontecimento que afeta diretamente o seu cotidiano? Nas manifestações políticas, o que pode uma militante que sai às ruas munida de bandeiras, cartazes, mas também de uma câmera filmadora? Na luta dos povos indígenas, o que pode uma comunidade que reivindica o direito à demarcação de suas terras e, em seu processo de resistência, toma a imagem como instrumento de sobrevivência? Nos atos políticos das ocupações urbanas que lutam por moradia, o que pode uma liderança comunitária que filma ao passo que protege seus companheiros e companheiras?

Para Migliorin (2014), o acontecimento, em sua dimensão complexa e heterogênea, é como uma “fagulha desviante” (MIGLIORIN, 2014, p. 236) que rompe com as causalidades e desestabiliza a ordem. Mas, ao desestabilizar, não necessariamente cria uma nova ordem; ao contrário, o acontecimento opera sob o viés da instabilidade, da irrupção, do deslocamento. Assim, em meio a um acontecimento, o documentarista, seja ele amador ou profissional, esteja ele preparado para filmar ou filmando por contingência, atua em um nó “de onde as continuidades se mantêm incertas” (MIGLIORIN, 2014, p. 236). A partir desse nó, o documentarista se coloca a filmar e, diante da complexidade de elementos, da heterogeneidade de fatores, da propulsão de forças que atuam no evento, da impossibilidade de domar o acontecimento por completo, ele faz uma cisão,

---

<sup>2</sup> Para César Migliorin, acontecimento é “um entrecruzamento inesperado de uma de processos. Processos econômicos, históricos, culturais e subjetivos, em um determinado momento, motivado por elementos mínimos, produzem uma faísca que opera como um grande desvio em cada um deles. (...) O acontecimento seria assim uma fagulha desviante, um shifter que não propõe ainda uma nova ordem” (MIGLIORIN, 2014, p. 236).

uma separação, uma tradução que ao transportar a experiência política da vida aos filmes é, ela mesma, política. Luiz Augusto Rezende (2013) escreve que o acontecimento filmado “constitui uma virtualização do acontecimento, tanto porque ele é desprendido do seu aqui e agora, quanto porque ele sofre uma heterogênese (um tornar-se outro) do humano e do mundo” (REZENDE, 2013, p. 97-99). Citando Jean Louis Comolli em *O desvio pelo direto*<sup>3</sup>, ele destaca que o acontecimento “deixa de ser igual a si próprio para tornar-se o acontecimento mais a câmera” (REZENDE, 2013, p. 100). Considerando a dimensão performativa das imagens, Amaranta César (2013) ressalta que “não é possível perder de vista que, hoje, mais do que registrar, as câmeras passaram também a constituir os acontecimentos” (CÉSAR, 2013, p.15).

No contexto dos acontecimentos políticos contemporâneos no Brasil, configurados pela resistência de diversos segmentos e categorias populares – trabalhadores, estudantes, indígenas, sem-teto, anarquistas, sindicalistas, feministas, antimilitaristas, etc –, contra as forças que os oprimem – o estado, o capital, o conservadorismo –, assistimos a insurgência de imagens que atestam, antes de mais nada, a necessidade cada vez maior de filmar, de tornar visível, de aparecer de uma outra maneira. Perante a proliferação dos equipamentos portáteis digitais e a ascensão das redes sociais como espaços de livre expressão e contra-informação, observamos a emergência de múltiplos pontos de vista gestados no seio das manifestações e atos políticos, das ocupações do espaço público, dos conflitos urbanos e rurais, dos processos de resistência e luta por terra, por moradia, por direitos. Imagens que migram das ruas às redes atingindo também as telas de cinema. Esta pesquisa parte da imagem produzida em atos de disputa para, em alguma medida, alcançar os gestos do documentarista que é também um manifestante, uma ativista, um cidadão que tem seus direitos cerceados, o sujeito político que faz da imagem seu modo de rebeldia contra algo estabelecido. A ação desse sujeito é constituinte da imagem, o campo de forças que a câmera evoca na tomada é gerador dos próprios acontecimentos e, nessa cadeia ressonante, a imagem assume distintas funções no processo de mediação.

---

<sup>3</sup> Conjunto de textos publicados por Jean-Louis Comolli, em 1969, em *Cahiers du Cinéma*.

Na cena do acontecimento, aquele que filma desempenha mais de um papel: documentarista, militante, cidadã, companheiro, pesquisadora, agitador social. Mais um na multidão, imiscuído nela, porém, um que filma na multidão. Aqui falamos do documentarista que se lança no acontecimento para filmar, mas também para atuar politicamente por meio da sua performance, do seu corpo, da sua voz, dos seus gestos. Porém, dada a natureza agonística dos acontecimentos, a própria ação do documentarista é cindida, fraturada em sua gênese, no atrito com as forças de mundo que operam no momento da filmagem. Descontrole do quadro, tensão na cena, risco na tomada: por isso as imagens são trêmulas, por isso é possível sentir a respiração ofegante de quem as produz. São imagens que expressam distintas formas de estar no acontecimento e tornam visíveis não apenas o próprio evento mas, essencialmente, a dimensão acontecimental que as constituem.

Discutir o caráter acontecimental das imagens produzidas em atos de disputas políticas é, antes de mais nada, visitar os caminhos e analisar as forças que operam no momento em que as imagens foram produzidas, é olhar para a "circunstância da tomada" (RAMOS, 2008, p.90). Assim, buscamos entender o caráter acontecimental das imagens como a resposta dada, no momento da gênese, para aquilo que, no contexto ou no caminho percorrido pelo documentarista, constrange ou incita o corpo que filma, dando forma e força às imagens que ele produz. Em sua dimensão acontecimental, a imagem insurge de um campo problemático que abriga uma multiplicidade de fatores e configura o sentido do que foi inscrito por meio da filmagem. A imagem como a síntese de um problema, a imagem não planejada, tomada em atrito com as circunstâncias do acontecimento.

No artigo intitulado *Junho de 2013 à luz dos acontecimentos*, publicado no *Blog Subversos*, o psicanalista Antônio Teixeira discute a impropriedade conceitual do termo acontecimento. Para ele "se conceituarmos de saída o que é um acontecimento, o acontecimento, como tal, deixa de acontecer" (TEIXEIRA, 2014). É como se as amarras do conceito obstruíssem a complexidade

inerente ao termo. O autor sugere “pensar o acontecimento enquanto noção aconceitual” (TEIXEIRA, 2014), ou então, retomando uma expressão que Alain Badiou<sup>4</sup> dedica a Derrida, pensar o acontecimento como “ponto de fuga do pensamento cuja verdade se mostra no próprio movimento pelo qual escapa o nosso esforço de aprisioná-lo nas grades do conceito” (TEIXEIRA, 2014). Remetendo àquilo que não pode ser apreendido no momento de sua irrupção, o autor cita momentos históricos tratados como acontecimento e defende que “para que o acontecimento seja nomeado como tal, é necessário de fato que ele produza uma ruptura com nossas expectativas, trazendo à luz um efeito de verdade que não se deixa deduzir do saber da situação” (TEIXEIRA, 2014).

Por isso, quando nomeamos algo como um “acontecimento”, ao dizer, por exemplo, que “Maio 68” ou a “Revolta da Comuna” foram acontecimentos na história da política, ou que “Chega de Saudade” foi um acontecimento na história da música popular brasileira, ou ainda que o *ready-made* de Duchamp foi um acontecimento na arte contemporânea etc., estamos de certo modo nos referindo a fenômenos sem apreensão conceitual no momento de sua irrupção, absolutamente distintos de simples ocorrências. (TEIXEIRA, 2014)

Parece que a noção aconceitual de Teixeira encontra em Deleuze suas orientações. Em *Lógica do Sentido* (2015), Deleuze adverte que os acontecimentos não são como os conceitos, algo que exige uma compreensão e uma formulação clara. Assim, não podemos perguntar pelo sentido de um acontecimento, pois o acontecimento é o próprio sentido e está diretamente ligado à linguagem. O filósofo trata o acontecimento como devir, movimento infinito, infinitivo, algo pensado no âmbito do vir a ser. Nessa ligação direta com a linguagem “é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possíveis” (DELEUZE, 2015, p.13).

Analisando a obra de Deleuze, o português Sousa Dias<sup>5</sup> (2012) diz que “o sentido é a dimensão

---

<sup>4</sup> BADIOU, Alain. A Aventura da filosofia francesa no século XX, Autêntica Editora, 2015.

<sup>5</sup> *Lógica do Acontecimento*, de Sousa Dias, é uma obra dedicada à introdução à filosofia de Deleuze na qual nos interessa especialmente a interpretação do conceito de acontecimento.

virtual, ou acontecimental, de toda enunciação, ele é a mesma coisa que o acontecimento mas reportado à linguagem" (DIAS, 2012, p.104). Na esteira de Deleuze, o acontecimento para Sousa Dias (2012) é biface, "encarna-se actualmente em seres, corpos e qualidades dos corpos, e actualiza-se também nos enunciados verbais como suas expressões" (DIAS, 2012, p.100). Nessa atualização o acontecimento é paradoxal: "é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas" (DELEUZE, 2015, p.3). Transitando nestes dois polos, o acontecimento obriga o sujeito a produzir algum sentido por meio da contra-efetuação que é explicada por Sousa Dias (2012) a partir da temporalidade acrônica inerente ao acontecimento nos dois tempos distinguidos pelos estoicos: o *Cronos* (tempo cronológico) e o *Aiôn* (tempo virtual).

O primeiro, o tempo cronológico, onde "só o presente existe no tempo, o passado é só um antigo presente, como o futuro, um presente por vir" (DIAS, 2012, p.101). O segundo é o tempo dos acontecimentos virtuais em que "só o passado e o futuro insistem no tempo e dividem ao infinito cada presente" (DIAS, 2012, p.101). Assim, é próprio ao acontecimento escapar ao presente e fragmentá-lo em passado e futuro ilimitáveis. Diante de uma situação acontecimental, a produção de sentido se dá na relação entre acontecimento encarnado, devir e linguagem, sendo que esta última assume o papel de estabelecer os limites, mas também de rompê-los. Ela recorta o tempo presente e o vincula a um passado e a um futuro infinitos que insistem na produção de sentido. Assim, o acontecimento se coloca no espaço entre produzir sentido, conseguir, não conseguir, falhar, elaborar, elaborar novamente. Por ainda não existirem proposições, o acontecimento obriga essa produção e coloca o sujeito em processo de elaboração. Dessa forma, como defende Deleuze, o acontecimento é o próprio sentido.

Dizer do acontecimento a partir dos autores aqui convocados é, em alguma medida, remeter às noções de emancipação e liberdade. Respeitar o movimento que é próprio ao acontecimento é o que sugere Teixeira (2014) diante das tentativas de interpretação dos acontecimentos contemporâneos, o que significa "suspender os protocolos do passado e nos abrir para a

obscuridade de um futuro sem garantia, que nos obriga a inventar novos conceitos" (TEIXEIRA, 2014). Quando escrevemos sobre um acontecimento, algo dele nos escapa, e para escrever sobre ele precisamos remeter àquilo que outrora existiu. Buscamos referências, campos já vistos, traços tidos como comuns, conceitos já visitados. O mesmo acontece com a imagem. Assim como a potência do acontecimento não permite sua colocação em uma moldura fixa, pois sempre algo vai escorrer e escapar às tentativas de domesticação do real em sua imediaticidade, a imagem, em seu caráter acontecimental, não se adequa a um quadro formal, planejado, composto no trabalho e nas relações daquele que manuseia o aparato.

Nessas imagens, o documentarista também está em campo e "a experiência é performada na imagem de modo que não se trata de tornar um acontecimento político visível, mas de experimentá-lo pela imagem" (VEIGA; KIMO, 2016, p.02). Quando o documentarista se expõe em campo, a imagem é acontecimento, ela é, por si só, o próprio sentido das coisas. Nesse caminho, ao nos debruçarmos sobre o caráter acontecimental das imagens insurgentes, encontramos na ação do documentarista, no calor da hora da tomada, o sentido que torna visíveis diferentes modos de estar no aqui e no agora. O caráter acontecimental seria, então, na perspectiva de Deleuze (2015), "o sentido e o mundo, ao mesmo tempo, sem que um se reduza ao outro, sem que se acomodem, mas que rompam o estado das coisas e as expectativas apontando para um devir" (VEIGA; KIMO, 2016, p.04).

Pensar o acontecimento como devir ou como fuga do pensamento indica que é preciso repensar ou até mesmo abandonar as premissas que o regulam e as perspectivas que tentam encerrá-lo. Seria pensar como a imagem é capaz de abarcar a potência do acontecimento preservando sua natureza performativa sem cristalizá-lo na história. Ou olhar para as imagens como devir, no caminho *entre*, em uma constante elaboração donde não há princípio, tampouco fim. Dessa forma, quiçá encontramos no campo do não visto e do não pensado algo que nos conduza à abertura e à multiplicidade que as imagens insurgentes colocam diante dos nossos olhos. Imagens que perpetuam a natureza acontecimental ou virtual do acontecimento.

## 1.2. Insurgência e imagem

*"It is not only by shooting bullets in the battlefields that tyranny is overthrown, but also by hurling ideas of redemption, words of freedom and terrible anathemas against the hangmen that people bring down dictators and empires..." (Emiliano Zapata, Mexican revolutionary, 1914)<sup>6</sup>*

Os atos de disputa que mencionamos neste trabalho são acontecimentos que eclodem e se manifestam perante cenários de completo descontentamento, de indignação frente aos poderes hegemônicos, fatores que levam à insurgência política por meio do protesto, da rebeldia, da desobediência civil, entre as várias outras formas de reivindicar e fazer revolução. O ato de insurgir é o ato de *revoltar-se contra um poder estabelecido*. Do latim *insurgentia, insurgere*, que significa erguer-se em revolta, termo formado por *in* "contra ou intensivo" e *sugere* "levantar-se, erguer-se". Uma insurgência, ou uma insurreição, se configura a partir do levante popular contra situações de opressão, exploração, expropriação ou dominação de uns sobre os outros: dos mais ricos sobre os mais pobres, dos governantes sobre os governados, dos discursos totalizantes sobre as ideias disruptivas. Em uma situação insurrecional os mais pobres, os governados e aqueles que tem ideais transgressores se impulsionam em rebelião contra algo que é forte e esmagador. As insurgências surgem quando não é possível mais esperar, quando a urgência emerge em tomada de posição. "Não mais esperar é, de uma maneira ou de outra, entrar na lógica insurrecional" (COMITÊ INVISÍVEL, 2010, p.99).

Acreditamos que a origem do termo na contemporaneidade esteja relacionada à revolta neozapatista, de 1994, contra o sistema político mexicano e suas promessas de modernidade. Encapuzados e armados, sob o bordão de "ya basta!" (já basta), indígenas lutavam por um sistema socialista no México, aos moldes de Cuba. Mas, dependendo de onde se olha, ou para quem se olha, a revolução popular nas Américas teve início há 517 anos atrás, na época da resistência

---

<sup>6</sup> "Não é apenas disparando balas nos campos de batalha que a tirania é derrubada, mas também lançando ideias de redenção, palavras de liberdade e terríveis anátemas contra os carrascos que as pessoas derrubam ditadores e impérios ..." (Emiliano Zapata, revolucionário mexicano, 1914). Tradução nossa.

indígena à invasão do continente pela colonização europeia. Desde então, insurgências indígenas despontam em todo o continente americano e no Brasil, por exemplo, vemos a luta pela manutenção do Santuário dos Pajés, em Brasília, que aparece em *Ressurgentes – um filme de ação direta* (2014), de Dácia Ibiapina, e a resistência guarani kaiowá contra os fazendeiros em *Martírio* (2016) de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, imagens que iremos abordar em nosso trabalho analítico. Toda forma de resistência é uma insurgência, é algo que se ergue contra forças que oprimem e expropriam. *Rebelar-se contra* é ato inerente à condição humana expresso na luta de classes dos escritos marxistas, nos folhetos anarquistas ou nas pixações de muros nas cidades pelo mundo.

O termo insurgência ganhou uso recorrente no Brasil a partir das jornadas de junho de 2013, acontecimento político de grande proporção, que tomou as ruas por meio de manifestações e atos públicos, durante a Copa das Confederações<sup>7</sup> da FIFA, megaevento esportivo de ampla visibilidade mundial. Entre as múltiplas dimensões que constituem a insurgência de 2013 no Brasil – social, econômica, militar, político-partidária, midiática, entre outras<sup>8</sup> –, nos interessa investigar a dimensão simbólica da disputa pela cidade que se materializa na ação conflituosa do documentarista contra as forças hegemônicas (o estado, o poder econômico, a polícia) – e vice versa – e sua ligação direta com a produção das imagens. Em junho de 2013, o campo da linguagem se transformou em campo de batalha na medida em que próprio direito à insurgir na

---

<sup>7</sup> 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 todo um 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 a infraestrutura de seis cidades-sede foram testadas (Brasília, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador, Recife e Fortaleza) e 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. Segundo dados da EMBRATUR (Empresa Brasileira de Turismo), o país movimentou 740 milhões de reais durante a Copa das Confederações.

<sup>8</sup> Dimensões impossíveis de elencar e discutir, visto que o acontecimento ainda reverbera dando a ver novas faces.

cidade estava em questão<sup>9</sup>. O material da Mostra *Os Brutos 2013*, assim como os longas *Com Vandalismo* (2013), do Coletivo Nigéria Audiovisual, e *Vozerio* (2015), de Vladimir Seixas, trazem imagens desse acontecimento para a nossa pesquisa.

Entre a revolta neozapatista, de 1994, e as manifestações, de 2013, no Brasil, vivemos uma onda de manifestações por todo o mundo, começando pela Primavera Árabe que desponta na Tunísia<sup>10</sup>, em 2010; passa pelo Egito<sup>11</sup>, em 2011; e se arrasta por diversos países da região, até o Movimento Indignados<sup>12</sup> (conhecido por 15M), na Espanha; e o Occupy<sup>13</sup>, em Nova Iorque. Em comum, todas essas insurgências tinham uma pradaria em vias de incêndio, uma crise de representação que se

---

<sup>9</sup> Nas jornadas de junho de 2013, infinitas horas de imagens foram gestadas no calor da hora, por dentro ou pelas margens do acontecimento. Parte dessas imagens ocuparam as redes sociais de forma exponencial em postagens dos próprios manifestantes e coletivos de mídia independente que produziam conteúdo não apenas para impulsionar a experiência, mas também para confrontar os discursos de criminalização dos ativistas e movimentos sociais propagados pelas mídias: uma espécie de contra-informação produzida e compartilhada em regime urgência, muitas das vezes em tempo real. Para além dessa dicotomia, um conflito inerente às manifestações conduz o olhar para o acontecimento como um campo de batalhas também no âmbito da linguagem. De um lado, forças insurrecionais ocupavam as ruas na tentativa de ultrapassar a fronteira criada pelo Estado para resguardar o perímetro da FIFA na Copa das Confederações. Do outro lado, a Polícia Militar respondia com truculência, demarcando o limite dos protestos, cerceando o direito à expressão e livre manifestação, determinando o que poderia ou não ser visto, barreiras que tentavam interditar a produção de visibilidades contestadoras, emergentes, que promoveriam uma ruptura sensível nas expectativas econômicas e políticas dos organizadores do megaevento. Imagens que percorreriam circuitos complexos e heterogêneos, das mídias oficiais à produção alternativa, se imbricando e se reconfigurando a cada novo ato.

<sup>10</sup> Os protestos na Tunísia tiveram como fatores subjacentes o desemprego, a inflação e a alta global no preço dos alimentos e como catalisador o suicídio de um camêlo de 26 anos de idade que teve suas mercadorias apreendidas em uma humilhante operação policial. Além disso, a população teve acesso às informações diplomáticas estadunidenses, por meio da Wikileaks, de Julian Assange, que revelaram práticas de corrupção do então presidente Zine El Abidine Ben Ali. A revolta se conformou na luta pela derrubada do presidente que estava no poder desde 1989.

<sup>11</sup> A primavera no Egito se iniciou com a ocupação da Praça Tahir e culminou na deposição do presidente Hosni Mubarak. Relatos de corrupção e abuso de poder do ditador egípcio também foram amplamente acessadas pela população via vazamentos da Wikileaks e foram fundamentais para a construção da pauta.

<sup>12</sup> O 15M, na Espanha, foi deflagrado pelos altos índices de desemprego e contra as medidas de austeridade impostas pelo governo. Teve ainda como motivação a crise de representação política vinculada ao projeto neoliberalista. Iniciou de forma espontânea com a atuação de cidadãos junto às redes sociais e culminou na ocupação das ruas de Madrid por milhares de pessoas.

<sup>13</sup> O movimento Occupy Wall Street teve início em 2011 e mobilizou milhares de pessoas nos Estados Unidos pela justiça econômica, contra a cobiça empresarial, a corrupção do sistema político e a desigualdade social.

abatia sobre os estados e a linguagem como campo de batalha entre os sujeitos políticos insurgentes e os poderes hegemônicos.

Parafraseando Mao Tse-Tung, o economista e sociólogo Carlos Vainer (2013) recorda que “uma fagulha pode incendiar uma pradaria” (VAINER, 2013, p. 36). Sobre junho de 2013 no Brasil, há estudos que apontam uma cronologia clara de atuação do Movimento Passe Livre<sup>14</sup>, começando em 2003 com a Revolta do Buzu<sup>15</sup> em Salvador, seguida pela Revolta da Catraca<sup>16</sup> de 2004 em Florianópolis e culminando nas grandes manifestações de junho que conquistaram a redução da tarifa do transporte público urbano em mais de cem cidades no Brasil. Para Raquel Rolnik (2013), “a fagulha das manifestações de junho não surgiu do nada: foram anos de constituição de uma nova geração de movimentos urbanos – o MPL, a resistência urbana, os movimentos sem-teto, os movimentos estudantis” (ROLNIK, 2013, p.9). A luta pelo transporte público gratuito e de qualidade chega à nossa pesquisa por meio das imagens da *Mostra Os Brutos 2015* que exhibe atos do Movimento Tarifa Zero em Belo Horizonte e de imagens do filme *Ressurgentes* que acompanha, entre outras, a trajetória do Movimento Passe Livre – MPL em Brasília.

Pensando naquilo que não pode mais esperar, no vulcão que se prepara processualmente para entrar em erupção, falamos de imagens insurgentes “que emergem contra um poder estabelecido, num cenário de disputa e possuem em sua dimensão performativa, uma natureza acontecimental”

---

<sup>14</sup> O Movimento Passe Livre (MPL) defende o transporte público como direito social básico, assim como a saúde, a educação e a assistência social. Reivindica a implementação da tarifa zero e ganhou repercussão nacional durante as jornadas de junho de 2013. Fundado numa plenária do Fórum Social Mundial em 2005, em Porto Alegre, o movimento se constituiu a partir de coletivos e grupos que pautam a luta pelo passe livre em várias cidades brasileiras.

<sup>15</sup> A Revolta do Buzu foi uma mobilização popular estudantil, afirmada sem a liderança de partidos ou entidades estudantis tradicionais, que por cerca de 3 semanas em agosto de 2003 tomou as ruas de Salvador paralisando a cidade contra o aumento das passagens de ônibus. O longa-metragem *Revolta do Buzu*, de Carlos Pronzato, narra o acontecimento na capital baiana. Apesar da intensidade das manifestações, o aumento não foi revogado.

<sup>16</sup> Inspirada pela Revolta do Buzu de Salvador, a Revolta da Catraca de 2004 em Florianópolis se configurou como uma série de mobilizações pelo Passe Livre e teve início após o aumento da tarifa no transporte público na cidade. Após 10 dias de intensos protestos, o aumento foi revogado. No ano seguinte, mais uma vez houve aumento da tarifa e as ruas responderam da mesma forma, conquistando novamente a revogação.

(VEIGA; KIMO, 2016), produzidas em caráter de urgência, no contexto de acontecimentos políticos coletivos ou individuais, fruto da contestação, reivindicação e resistência frente a um cenário de insatisfação gerado por forças majoritárias e conservadoras (o Estado, a polícia, o poder econômico). São imagens que se rebelam, se colocam contra, que tomam posição. Imagens dissidentes e subversivas gestadas em atos políticos nos quais o documentarista é também parte do campo de forças que gera a imagem.

Essa imagem se modula no empuxo das forças do acontecimento tanto pela ação do documentarista, quanto pelas *circunstâncias da tomada*. O arranjo problemático que a constitui diz dessa natureza insurrecional, daquilo que se rebela, se coloca contra e toma parte. Na cena do acontecimento, o documentarista habita o lugar do confronto, lugar da configuração, da impressão, da escritura. Nas palavras do Comitê Invisível (2010), seria o lugar da guerra localizada no terreno da linguagem ou “na forma como se unem as palavras, os gestos e a vida, indissociavelmente” (COMITÊ INVISÍVEL, 2010, p. 162). Para essas imagens, esse lugar é uma das regiões que compõem o fora-de-campo, espaço não-visível, situado detrás da câmera, o espaço do *antecampo* que se expõe em quadro rompendo suas bordas e revelando a própria linguagem cinematográfica, lugar da guerra e do caos.

Mesmo apresentadas por meio do quadro da tela, as imagens insurgentes não são analisadas por meio de seus enquadramentos. São imagens por natureza “desenquadradas”, conceito trabalhado por Deleuze (2009) a partir de Bonitzer<sup>17</sup> que nos é útil “para designar esses pontos de vista anormais que não se confundem com uma perspectiva oblíqua ou com um ângulo paradoxal e que remetem para uma outra dimensão da imagem” (DELEUZE, 2009, p.34), nesse caso, para a dimensão política. Existe um quadro, existe o limite das bordas, mas elas são móveis, efêmeras, configuradas conforme o campo de forças e a ação de quem filma nesse empuxo. São bordas que se transformam conforme a ocupação do antecampo e a exposição de seus elementos na imagem – seja o documentarista, o aparato ou a relação com o contexto. Se “o quadro é concebido como

---

<sup>17</sup> Pascal Bonitzer, *Décadrages*, *Cahiers du cinéma*, nº 284, janeiro de 1978.

uma construção dinâmica em ato, que depende estreitamente da cena, da imagem, dos personagens e dos objetos que o preenchem" (DELEUZE, 2009, p. 30), no material em questão ele também depende da energia insurgente que pulsa por detrás da câmera ou das forças do acontecimento que constroem e modulam o gesto e a inscrição gerando o desenquadramento.

São imagens precárias tomadas em situações de conflito quando não é possível planejar a composição quadro, tampouco se prover dos equipamentos adequados para a filmagem. A precariedade é decorrente do contexto de produção, não uma estratégia constituinte da imagem. Nesse sentido, cabe diferenciar dois distintos modos de configuração do precário na imagem. No primeiro, ele é constituinte da linguagem, uma estratégia de criação que se volta para a percepção tátil em detrimento a percepção visual. São imagens concebidas a partir de uma estética disforme, que imprime texturas e convoca o olhar pelo toque, pelo tato. É o caso da *imagem háptica*, conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, abordado por Osmar Filho (2012) na análise de obras do universo da fotografia, do cinema e da vídeo-arte<sup>18</sup>. São imagens propositalmente precárias, que fazem uso do movimento operado entre campo e fora-de-campo abrindo espaços lacunares que instigam o olhar a compor a obra para além do quadro visível.

Quando a precariedade é uma estratégia constituinte da obra, as imagens "mais esboçam e sugerem objetos do que propriamente os representam" (FILHO, 2012, p.77). Na mesma medida, mas sem traduzir um pensamento que provoca o precário na imagem, a precariedade nas imagens insurgentes também sugere e esboça imprimindo vestígios e rastros. Porém, ao invés de sugerir objetos abertos, a imagem instiga movimentos e gestos de corpos incitados ou constroem a filmar, assim como torna visível a própria fragilidade do equipamento colocado em campo para a batalha. São imagens trêmulas, rasuradas, instáveis, imprecisas, dotadas da experiência real do

---

<sup>18</sup> Segundo Filho (2012), o cinema asiático de Naomi Kawase, Apichatpong e Wong Kar-Wai, assim como a vídeo-arte dos mineiros Eder Santos e Rodrigo Minelli expressam esse modo de planejar o precário na imagem. "No caso da visualidade háptica, nós somos confrontados com imagens precárias, imagens que nos aparecem como um vestígio, como um esboço, algo ainda por vir. São no geral imagens difíceis de ver, que parecem manifestar uma espécie de crise ou falência da visão. Diante delas, de fato, o olhar é precário e a visão se vê obrigada a abandonar um certo grau de domínio e controle" (FILHO, 2012, p. 86).

corpo que filma, donde a situação capturada extravasa o quadro operando movimentos contingenciais de entrada e saída pelas bordas. O precário na imagem insurgente expressa as *circunstâncias da tomada*, o campo de forças que incide sobre o corpo do documentarista e, ao contrário da *imagem háptica*, não se constitui enquanto modo de fazer da imagem onde o espectador perde o domínio do olhar, mas sim, como um modo de filmar condicionado pelo evento e que coloca o espectador próximo da cena na medida de sua indicialidade, aquela que faz ver o acontecimento em ato, ou seja, em movimento.

Aqui a precariedade provoca o que Roland Barthes (1972) chamaria de *efeito de real* ao comparar o discurso narrativo fictício com o discurso narrativo histórico. No primeiro, a estrutura formal e os modelos de apresentação dos textos limitam o que ele chama de "resistência do real", no segundo é possível dizer daquilo que "realmente se passou", ou seja, que "o real é suposto bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer ideia de função, que sua enunciação não tem nenhuma necessidade de ser integrada em uma estrutura e que o *ter-estado-lá* das coisas é um princípio suficiente da palavra" (BARTHES, 1972, p. 42). É justamente nesse atributo do real que residem os efeitos da precariedade da imagem insurgente, uma imagem que não se planeja, não se adequa a uma estrutura, tampouco foi pensada para se alocar num modelo narrativo. São imagens que *emergem contra algo*, que imprimem o *ter-estado-lá* das coisas e se fazem precárias por elas mesmas, porque a situação filmada é, por si só, precária e urgente; porque os corpos exibem um estado precário de coisas que evoca a revolta contra algo, a insurgência. Nesse sentido, são imagens que colocam em xeque o modelo de representação – donde coincidem a imagem e a palavra que a qualifica – na medida em que, ao esvaziar o signo, acaba-se por referenciar um estado de coisas com efeito de real.

Por fim, em sua relação direta com a variação do antecampo em meio ao turbilhão de forças do acontecimento, a imagem insurgente é *performativa*: ela institui uma ação que faz com ela mesma se constitua. "É dentro desse campo de forças que se materializa a imagem – daí uma imagem performativa no sentido de geradora de ação e daquela que coloca também o sujeito na ação"

(VEIGA; KIMO, 2016). São imagens que se abrem ao mundo não apenas para fixá-lo, mas, especialmente para constituí-lo de modo insurgente.

Por ser insurgente, a imagem é, por si só, uma maneira de já qualificar o acontecimento, ela diz de alguém que olha, de alguém que se posiciona, de alguém que age, mas também é endereçada ao olhar. Nesse sentido, ela expressa um primeiro tempo, aquele da insurgência, do posicionamento, do empuxo das forças do acontecimento, da ação que constitui a própria imagem em sua dimensão performativa; e um segundo tempo, aquele que designa, na gênese mesma da imagem, o surgimento de visibilidades à espera por uma qualificação, ali onde também nasce o espectador.

### **1.3. Os dois tempos das imagens insurgentes**

Diante de um acontecimento da ordem da disputa onde observamos, por exemplo, o enfrentamento direto entre o povo que se rebela e o estado que reprime, o documentarista que sai às ruas munido de uma câmera filmadora designa os dois tempos da imagem em sua gênese: o tempo da inscrição e o tempo da qualificação. O primeiro diz respeito às circunstâncias da tomada, à ação do documentarista diante do contexto que ele filma, ao caráter acontecimental e à dimensão performativa das imagens insurgentes. Tempo que imprime a conexão do corpo com a câmera que ele sustenta em meio à eclosão de um evento político, inscreve a relação dos sujeitos filmados com o sujeito que filma, estampa as ligações operadas entre o visível e o não-visível – o que não pode ser visto, mas escutado, percebido nas operações do fora-de-campo. O primeiro tempo das imagens insurgentes se refere ao calor da hora de uma ocorrência, ao estado de coisas que incide no processo de produção da imagem documental.

Já o segundo tempo é aquele que se endereça, na gênese mesma da imagem, ao seu futuro. Nesse tempo por vir, o espectador é convocado a qualificar as visibilidades que surgem. Nele, tanto o sujeito que filma, quanto os sujeitos filmados, demandam na tomada o olhar de um terceiro, do

espectador. O segundo tempo seria, então, o tempo da qualificação, das operações de sentido, que viria com a difusão e a circulação das imagens, sejam elas compartilhadas em redes sociais, exibidas em espaços de acesso público – como a Mostra *Os Brutos* –, ou inseridas em escrituras fílmicas, como os curtas e longas metragens contemplados em nosso *corpus* de análise. Imagens que insurgem, visibilidades que surgem. A discussão aqui proposta visa distinguir os dois tempos da imagem insurgente, menos para separá-los, visto que eles se imbricam, e mais para destacá-los. No primeiro, a imagem emerge contra algo em um campo de forças que aconteceu, no segundo ela se abre para aquilo que ainda está acontecendo.

### **1.3.1. Primeiro tempo: imagens que insurgem**

O primeiro tempo da imagem é aquele da ação direta, da disputa em ato, da produção imbuída de uma incidência muito clara no momento em que o acontecimento acontece – seja ele uma manifestação em Belo Horizonte, uma prisão truculenta do estudante de Brasília ou uma arbitrária abordagem policial na maloca em Niterói. São imagens dotadas de um desejo de intervenção social, que se expõe nos gestos de rebeldia e resistência do documentarista *com* as imagens. No gesto *com* as imagens, a ação do documentarista *emerge contra algo* que lhe afeta ou atinge as pessoas que filma – seja o empuxo do acontecimento, seja o poder que oprime ou que se pretende tomar. Nesse tempo, a imagem não apenas participa do contexto de disputa, mas é, ela mesma, um objeto de disputa que provoca e institui a cena em ato. Quando o documentarista enfrenta *com* as imagens, ele dá a ver duas dimensões do conflito: uma, aquela da disputa mesma entre forças opostas em litígio; outra, aquela do campo de forças que o ato de mostrar e historicizar gera ao redor da câmera e em meio a ela.

Ou seja, ao se colocar em meio a um protesto político coletivo com a câmera, não são apenas as forças desse acontecimento que constroem o corpo a certas ações, mas também o ato de filmar que gera um campo de forças. Isso significa que empunhar a câmera no acontecimento é um modo de se posicionar ali, de refletir sobre estar ali, uma ação que não visa só à imagem (como produto, resultado, registro), mas visa à forma mesma como a imagem afeta, participa, provoca, e até mesmo institui o contexto de disputa. (VEIGA; KIMO, 2016, p.3)

Olhar para a gênese das imagens insurgentes é não apenas uma opção metodológica, mas aquilo que guia o nosso problema de pesquisa. No ato fundador das imagens, independente de seus usos em uma escritura fílmica ou não, há algo em comum: um sujeito que filma a partir do seu envolvimento direto na cena, uma câmera afetada pela instabilidade e pela tensão da tomada. Nesse sentido, a gênese das imagens insurgentes se apresenta como um campo problemático, acontecimental, no qual o documentarista terá que gerar soluções que passam pelas forças do acontecimento e incidem no processo de filmagem. Nesse campo problemático, de revolta contra algo, a única certeza que se tem é da repressão. Por isso, nem sempre é possível tomar a distância necessária para filmar. Também, por isso, as imagens se põem a tremer<sup>19</sup>. No acontecimento, as imagens duram o tempo da ação do corpo na tomada, duram na medida em que ele suporta o gás lacrimogêneo, as balas de borracha, os estrondos ensurdecedores, o medo. Aqui, o documentarista está no acontecimento *com* as imagens, *com* elas ele adentra o terreno do confronto, fabrica suas próprias barricadas, filma sua relação com o acontecimento.

Diante de um acontecimento que escapa por todos os lados, “o documentário não tem outra escolha a não ser se realizar sob o risco do real” (COMOLLI, 2001, p.99). A perspectiva do risco no documentário, em Jean-Louis Comolli (2001), é compartilhada pelas imagens insurgentes justamente pela natureza acontecimental (indicial e performática) de ambos. Isso implica na abertura da cena às intempéries da vida de modo que o real seja fundador da representação que rompe as possibilidades de controle da cena filmada. Somente assim o documentário pode produzir uma “inscrição verdadeira como verdade da inscrição, quer dizer, ligação inquestionável entre um lugar, um tempo, um corpo, um discurso e a máquina que registra essa simultaneidade, sincronismo” (COMOLLI, 2006, p. 26).

À sua maneira modesta, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável dos constrangimentos e das ordens, levar em consideração (ainda que para os combater) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do

---

<sup>19</sup> Aqui fazemos referência à questão “por que é que, às vezes, as imagens começam a tremer?”, elaborada por Chris Marker no documentário *O fundo do ar é vermelho*, de 1977, que apresenta uma espécie de balanço das lutas sociais no mundo entre 1960 e 1970.

jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, diria eu, engajado no mundo. (COMOLLI, 2001, p.102)

É na gênese da imagem que a fricção entre o documentarista e o acontecimento aparece como rastro de uma ação concreta, indefinida não apenas no campo das ideias, mas também em relação àquilo que se encarna na imagem, "há um desconhecimento do que está sendo filmado, até onde vai, qual será sua envergadura política e bélica, que história se está escrevendo" (VEIGA; KIMO, 2016). Esse desconhecimento diz respeito à urgência em filmar, às condições que impõe essa urgência, e também a uma espécie de "inconsciente da máquina câmera", "uma máquina acoplada ao corpo, portanto de algo que provém do corpo em ação, que experimenta no passo dos protestos, dos embates, dos enfrentamentos, das ações ativistas" (VEIGA; KIMO, 2016). Gestadas no seio do acontecimento, as imagens insurgentes abarcam "um sentido ainda não revelado" (COMOLLI, 2006, p.32), como nos escreve Comolli (2006), na busca pela caracterização das imagens tomadas pelos ingleses no campo de concentração Bergen-Belsen, em 1945:

Filmar sem saber, filmar sem compreender. Filmar para ver, mas somente depois, num outro momento da história. Há uma urgência em se filmar mesmo que não se saiba o sentido que aquilo possa ter. Filmar para trazer um sentido ainda não dado, ainda não possível, mas já inscrito naquilo que se filma sem que se saiba. Como se houvesse um diálogo direto entre o evento e o filme, que antecipa o trabalho dos historiadores. A perturbação percebida e declarada pelos realizadores do filme testemunha também aquela opacidade ainda não esclarecida, e contudo filmada, como se houvesse a promessa de um sentido, de uma significação ao menos, de uma significação de natureza histórica. (COMOLLI, 2006, p. 32)

Em sua dimensão acontecimental, as imagens insurgentes carregam o "ainda não sei", o impensado no sentido daquilo que ainda não foi elaborado historicamente, tampouco possui um quadro de referências claro. Na mesma medida em que não há uma consciência acerca daquilo que se filma, há uma expressa compreensão da necessidade de filmar enquanto ato político. Se o evento é da ordem da disputa, a imagem insurge como arma que ataca, escudo que protege, sensibilidade que registra, prova e evidencia. "Ao cinema é atribuída, por uns e por outros, simetricamente, uma mesma função de representação e, sobretudo, de 'prova': aquilo que é visível, aquilo que é mostrado, transforma-se no testemunho de uma verdade" (COMOLLI, 2006, p.14). E diante de disputas políticas, deflagradas no tecido social, donde as forças dominantes

fazem uso de um aparato bélico e midiático opressor, cabe ao sujeito documentarista intervir por meio da imagem que, nesse sentido, carrega uma “inscrição referencial<sup>20</sup>” (DUBOIS, 1993, p.65) que é indicial, na medida em que abarca as marcas e os vestígios da experiência e testemunha um presente vivido. “Filma-se ao caminhar, se abre caminho ao filmar. Filma-se ao se proteger do ataque policial e se protege ao filmar. Filma-se ao contra-atacar e denuncia-se ao filmar. Filma-se com uma mão e com a outra se tampa os olhos ardidos de gás-lacrimogênio” (VEIGA, KIMO, 2016).

*Em Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco*, Amaranta César (2013) escreve, sobre o cinema xavante, que “se a imagem parece ser convocada pelo seu caráter referencial – filma-se para guardar e lembrar –, não se pode deixar de considerar o seu caráter performativo; trata-se de uma imagem que atua como força ativa no mundo – filma-se para fazer, faz-se para filmar” (CÉSAR, 2013, p.22). Assim, o primeiro tempo é aquele da ação direta performativa das imagens que são produzidas num momento estreito da insurgência, da eclosão do acontecimento, onde a imagem tem o poder de provocar algo, de fazer acontecer, constituindo o próprio acontecimento. Na visão de Judith Butler (2002), a performatividade é pensada como um ato que faz emergir algo que se nomeia e se constitui por meio da linguagem, seria pensar o performativo como lugar de poder, entendido como discurso, algo que se constitui e que por isso é potente e participa de um campo de forças. Todavia, “a performatividade deve ser entendida, não como um ‘ato’ singular e deliberado, mas sim, antes, como a prática reiterativa e referencial mediante a qual o discurso produz os efeitos que nomeia” (BUTLER, 2002, p.18). Na dimensão performativa das imagens insurgentes reside o papel de constituir a própria ação que filma.

A natureza performativa dessas imagens está diretamente implicada a um sujeito que filma politicamente posicionado. Como escreve Nicole Brenez (2006), “o cinema de intervenção só existe para formular as questões cinematográficas fundamentais: porque fazer uma imagem, qual e como? Com quem e para quem?” (BRENEZ, 2006, p.40). Discutindo a obra de René Vautier, na

---

<sup>20</sup> “Com Peirce, percebemos que não é possível definir o signo fotográfico fora de suas ‘circunstâncias’: não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e se sua eficácia pragmática” (DUBOIS, 1993, p.65).

qual cada filme “constitui uma reflexão em ato”, a autora confere ao cinema o papel de “realizar as imagens que o contexto político o proíbe de fazer” (BRENEZ, 2006, p.40). Trata-se de um “cinema de contestação, de contra-informação e de intervenção social, segundo a expressão de René Vautier” que reivindica uma “parcialidade engajada” (BRENEZ, 2006, p.41) onde o cineasta assume claramente uma posição diante do real que filma. Nesse sentido, quem faz a imagem é uma questão cinematográfica que nos reporta a posição do documentarista em uma manifestação, por exemplo, quando ele é também um manifestante. Remete também ao gesto militante que é anterior ao acontecimento e à imagem, mas que incide na escritura engajada, descentrada, arranhada, trêmula e ofegante das próprias imagens.

### **1.3.2 - Segundo tempo: visibilidades que surgem**

No segundo tempo, o documentarista enfrenta *pelos* imagens e disputa aquilo que pode ser visto ou não por um terceiro, pelo espectador por vir. No caso das manifestações de junho de 2013, por exemplo, acontecimento que dispara uma vasta produção de imagens insurgentes, a cidade passou a ser não apenas o lugar da disputa – onde se via múltiplas pautas e motivações para o levante, mas também o próprio sentido da disputa. O acontecimento que assistimos em 2013 – e que ainda reverbera nos dias de hoje – revela “um traço de ocupação de um espaço de longa duração que é a cidade, onde se permitem mostrar as lutas pelo direito à ela” (SILVA, 2015, p. 10). O fato da própria cidade estar em disputa, fator constituinte do acontecimento, foi o cerne do confronto pelas novas visibilidades que estavam por surgir.

Esse tempo expandido da imagem insurgente projeta o seu futuro e, nesse sentido, a noção de visibilidades definida por Marie-José Mondzain (2008) pode ser aqui convocada. A filósofa escreve que visibilidade é o “modo no qual aparecem no campo do visível objetos que ainda esperam a sua qualificação por um olhar” (MONDZAIN, 2008). Para Mondzain, as visibilidades suscitam a presença de um terceiro, o espectador que se relaciona com as imagens dando-lhes sentido. O apelo de Mondzain à potência do olhar nos apresenta a imagem na relação com o sujeito que olha:

Minha abordagem faz um apelo a cada um de nós, enquanto sujeitos, a nossa potência subjetiva de qualificação do visível; a reconhecer signos em um campo de signos que circula; a dizer que o que chamamos de imagem pode ser, ou não, constituinte ou destituente dos sujeitos que as olham. (MONDZAIN, 2008)

Para Mondzain, a imagem constitui o sujeito e é por ele constituído sendo “o modo de aparição frágil de uma aparência que se constitui a olhares subjetivos, em uma subjetivação do olhar” (MONDZAIN, 2008). Aparição frágil porque está sujeita e entrelaçada ao trabalho subjetivo do olhar. A imagem “não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem” (MONDZAIN, 2009 p.12,). Nessa perspectiva, o surgimento de visibilidades estaria diretamente imbricado com operações do olhar de um terceiro. Um terceiro que não está em campo no advento das imagens, no momento em que o acontecimento se faz imagem. Mas porque pensar nesse terceiro, nesse sujeito que se relaciona com as visibilidades, se o problema dessa pesquisa remete à gênese da imagem? O que a “potência subjetiva de qualificação pelo olhar” tem a ver com o surgimento de visibilidades a partir das imagens insurgentes? É na tensão entre o visível e o não-visível, própria ao acontecimento, que tais questões podem ser desenvolvidas.

Produzidas em atos de disputas políticas, as imagens insurgentes emergem em contextos onde a cidade, o campo, o espaço público passam a ser não apenas o lugar da disputa, mas o próprio sentido da disputa. Nos termos de Jacques Rancière (1996), podemos dizer que as disputas políticas no seio dos espaços coletivos representam “um conflito sobre a própria configuração do sensível” (RANCIÈRE, 1996, p. 373,). Diante da ruptura de um estado de coisas, os governos e os poderes econômicos mobilizam forças policiais que almejam a contenção das insurgências políticas. Assim, as forças repressivas do estado, que atuam na regulação dos acontecimentos, controlam, na gênese mesma da imagem, aquilo que pode ou não ser visto por um terceiro. Ademais, ao agir de forma violenta e diante de inúmeras câmeras presentes nos acontecimentos, as forças policiais se tornam cada vez mais visíveis, mais um motivo para o controle das imagens em seu nascedouro. Quando a imagem se apaga no embate de um documentarista com as forças policiais em uma manifestação, por exemplo, não apenas o corpo que filma sofre os impactos da

violência física, mas o olhar de um terceiro é privado das imagens daquilo que se poderia ver; uma violência simbólica surge aí. Ou seja, tanto o acontecimento é constrangido em sua instauração e em seu *vir a ser*, quanto as visibilidades são cerceadas em seu devir, em sua abertura para o espectador.

O estatuto das imagens abordadas nesta pesquisa, imagens que *emergem contra algo*, está diretamente relacionado às forças que incidem para que elas não sejam vistas, não possam constituir o sujeito que olha, nem serem constituídas no olhar subjetivo do outro, aquele que encontra as alteridades, as identificações, que ressoa e refaz a cena política ao reapresentar a insurgência. Nas palavras de 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 alhures: nos prédios públicos previstos para esse uso, com as pessoas determinadas a essa função. Assim o dissenso, antes de ser uma oposição entre um governo e pessoas que o contestam, é um conflito sobre a própria configuração do sensível. Os manifestantes põem na rua um espetáculo e um assunto que não tem aí o seu lugar. E aos curiosos que veem esse espetáculo, a polícia diz: "vamos circular, não há nada para se ver". (RANCIÈRE, 1996, p.373)

Em sua obra, Rancière (2014) contrapõe a polícia à política. Ele escreve que "a polícia não é uma função social, mas uma constituição simbólica do social" (RANCIÈRE, 2014, p.146). É ela que estabelece os lugares e as funções, os que entram e os que não entram na conta da comunidade, "é a ordem do visível e do dizível que determina a distribuição das partes e os papéis ao determinar primeiramente a visibilidade das capacidades e das incapacidades associadas a tal lugar ou a tal função" (RANCIÈRE, 1996, p.372). A polícia, nos termos de Rancière (2014), é um conceito chave para a compreensão das imagens insurgentes. Ela se materializa não apenas na instituição policial como a conhecemos, mas nas forças dominantes, nas "forças da ordem" – o capital, os governos, as mídias tradicionais, as parcelas de sociedade que operam lógicas hegemônicas que padronizam e controlam corpos e vidas.

Produzir imagens de um acontecimento político faz parte do próprio acontecimento, ou seja, o surgimento de visibilidades é não apenas constituinte do cenário político contemporâneo, como também um dos gestos que aciona os movimentos insurgentes que disputam direitos, seja no centro da metrópole, seja em uma comunidade periférica ou indígena. Para além de tornar visíveis as lutas, o documentarista, na cena do acontecimento, dá a ver as forças que interditam os desejos e olhares. É nesse lugar de reposicionamento dos sentidos da própria produção de imagens insurgentes que se encontra o seu segundo tempo, o momento em que elas circulam, são retomadas, montadas, ganham visibilidade em um filme ou são qualificadas pelo olhar do analista.

O primeiro traço do segundo tempo remete ao pensamento que incide na gênese da imagem, ao gesto reflexivo do sujeito que filma perante o acontecimento que a sua ação constitui. Mesmo diante do constrangimento gerado pelo campo de forças do acontecimento, existe uma atitude reflexiva que antecipa o futuro da imagem, antevê sua circulação, endereça no momento da tomada o espectador por vir. Isso se expressa no momento em que o documentarista narra ou testemunha um estado de coisas, ao passo que convoca o espectador a olhar para aquela situação. No curta *Na missão, com Kadu*, quando Kadu filma e protege a menina ao mesmo tempo em que filma, ele faz aquilo que Susan Sontag<sup>21</sup> dizia ser impossível – fotografar e proteger a pessoa fotografada ao mesmo tempo. Quando Kadu diz “olha a nossa situação aqui”, aquela imagem está sendo endereçada, esperada. O presente da imagem, a gênese, que remete ao seu futuro, ao tempo da circulação.

Na mesma medida, o segundo traço parte também do gesto reflexivo dos sujeitos filmados que, cientes de seu devir imagem, convocam o documentarista a filmar, a produzir visibilidades que seriam, então, qualificadas por um terceiro. Ainda no filme *Na missão, com Kadu*, quando os sujeitos filmados convocam Kadu a produzir imagens – “filma, filma” –, ou no longa-metragem

---

<sup>21</sup> SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Companhia das Letras: 2003.

*Com Vandalismo* quando, ao ser entrevistado, um manifestante grita para a câmera – “filma isso aqui” –, também em *Ressurgentes: um filme de ação direta*, quando o ativista pergunta para o sujeito que filma: “você tem imagens?”, os sujeitos filmados atestam, no ato de formação da imagem, a demanda por seu segundo tempo, pelo tempo da circulação. É preciso filmar para testemunhar, para que alguém possa olhar, é preciso filmar para produzir evidências que dão a ver.

Nesse sentido, ao endereçar um futuro em sua gênese, a imagem assume o caráter da luta. Diante do controle daquilo que pode ou não ser visto, é preciso filmar. Diante da violência praticada pelo estado, é preciso filmar. Tais premissas colocam as imagens insurgentes no lugar da intervenção, quando o próprio surgimento das visibilidades ganha outras funções e novas formas. Imagens que insurgem, visibilidades que surgem, expressam o caráter da linguagem enquanto meio de atuação. São imagens que assumem o lugar da ação – engajadas no presente, que atestam o desejo de transformação – imbricadas no futuro. Imagens implicadas no acontecimento que está acontecendo constituindo não apenas o seu presente, mas também o seu por vir. Para Amaranta César (2013), “uma imagem, enquanto ação, parece atuar no mundo contemporâneo não apenas para salvaguardar os seus movimentos, fazendo-os resistir ao tempo, mas para garantir-lhes mesmo a existência ou a sobrevivência” (CÉSAR, 2013, p. 15). Isso significa pensar a imagem em seu devir de ação direta, uma imagem que desencadeia processos sociais e políticos.

Diante das inquietações político-formais colocadas pelas imagens insurgentes, uma proposição metodológica apontada por Amaranta César (2015) nos parece bastante relevante: “pensar o estético a partir do político – e não o inverso, como tem sido mais usual”. A partir da pesquisa sobre o engajamento no cinema indígena, ela percebe nas imagens de junho de 2013, da *Mídia Ninja*, do *Ocupe Estelita*, entre outras, um explícito desejo de intervenção social como ato fundador das imagens. Assim, o cinema, enquanto gesto engajado, “deixa de ser um instrumento de tradução e popularização de dogmas elaborados em outro lugar para operar como espaço de ativação de

posicionamentos políticos e catalização de discursos” (CÉSAR, 2015)<sup>22</sup>. Conceber o “desejo de intervenção social” como ato fundador é uma premissa significativa na análise das visibilidades que surgem em atos de disputa política. Todavia, assim como Amaranta César (2015), não pretendemos separar a estética da política, mas sim observar com rigor o gesto político que move a gênese das imagens insurgentes.

Pensar o estético a partir do político é, em alguma medida, olhar para o gesto preliminar que move a produção das imagens insurgentes, é olhar para aquilo que *emerge contra* os poderes dominantes no ato de nascença da imagem – o que não significa que o estético não aparece nas imagens. É nesse caminho que retomamos o problema de pesquisa, a intenção de abordar a relação do documentarista com o acontecimento, por meio da variação do antecampo, de modo a acessar os dois tempos da imagem (a tomada e a circulação) para compreender os sentidos que estão em jogo na gênese das imagens insurgentes, ou seja, que se dá num território em disputa e quando a própria imagem se torna domínio de disputa. Nos interessa como, nas imagens insurgentes, a política se dá enquanto campo de batalha que surge na relação do documentarista com o acontecimento e nas forças contra as quais ele insurge. Uma relação que se inscreve nas imagens trêmulas, como vestígios do antecampo, ou seja, do espaço atrás da câmara que tem um corpo, um sujeito, um ponto de vista e que sofre o empuxo do acontecimento no ato de filmar.

---

<sup>22</sup> A comunicação “Cinema como ato de engajamento: o documentário brasileiro contemporâneo em contextos de urgência” apresentada por Amaranta César no 4º Colóquio de Cinema, Estética, Política, realizado em junho de 2015, em Belo Horizonte, inicia com uma anedota sobre o cinema de Vincent Carelli. Ela nos conta que, antes da exibição de Corumbiara em um determinado festival, um dos curadores elogiou o diretor dizendo que seus filmes “apesar de militantes, tinham preocupações formais” (CÉSAR, 2015). Na fala do curador é notável uma clara intenção que separa a política da estética, e mais, uma intenção que engrandece a estética em detrimento da política. Segundo César (2015), tal comentário sobre a obra do diretor remete à “ultrapassada oposição entre engajamento militante e invenção formal, entre forma e função social” (CÉSAR, 2015). Na formulação de Herbert Marcuse, que define que “o potencial político da arte reside somente na sua própria dimensão estética” e que a relação entre arte e práxis “é inevitavelmente indireta, mediatizada e decepcionante” (CÉSAR apud MARCUSE, 1972, p.12) a autora busca uma contra-inspiração para desenvolver uma premissa metodológica que propõe “pensar o estético a partir do político – e não o inverso, como tem sido mais usual” (CÉSAR, 2015). Com isso, César (2015) pretende “esboçar modos de abordagem dos filmes que assumem explícitos desejos de intervenção social, a partir, justamente, destes desejos, que não estão apenas inscritos em decisões formais mas que sobretudo lhes são fundadores” (CÉSAR, 2015).

## **2. O antecampo e suas figuras analíticas**

No latim “ante” significa anterioridade, procedência (de onde vem), algo anterior, sinônimo de “pré”. Falamos de antebraço, antessala, anteontem, antever. No cinema, antecampo. Um espaço ante ao campo visível, anterior à imagem, gerador de imagem e entrelaçado a ela. Em uma pesquisa empenhada na relação do documentarista com o acontecimento, naquilo que está em jogo no ato mesmo de filmar uma situação conflituosa, olhar para o antecampo é não apenas uma operação metodológica, mas um gesto politicamente interessado – uma vez que aquele que está no antecampo é agente direto no acontecimento filmado, seja ele o manifestante que foi para o embate nas ruas e lá permaneceu independente da opressão policial, seja ele o militante e ativista que percebe na imagem um meio de luta e intervenção social, seja ele o cidadão comum, atravessado pelas forças do acontecimento, que lança mão de seu equipamento de bolso para filmar. Ao partir do antecampo que se expõe na relação do documentarista com o acontecimento filmado, um tenso campo de disputas (primeiro tempo da imagem insurgente) se configura e, com ele, todo um campo de visibilidade (segundo tempo da imagem insurgente).

Analisar o antecampo é se atentar para o que gera e ao mesmo tempo constitui a imagem: as aparições das máquinas e corpos filmadores que convidam a perceber um gesto reflexivo; a voz que se lança de trás da câmera; o laço estabelecido entre a pessoa filmada e aquela que filma; as forças que operam no corpo cinegrafista e deixam marcas nas imagens por ele tomadas. Enfim, dizer da relação entre o espaço donde se filma e o filmado, bem como das circunstâncias que produzem as imagens e são nelas inscritas. Trata-se de um dos modos de configuração do fora-de-campo que será discutido em duas vias. Primeiro, por meio de um panorama conceitual que nos permita delinear as noções de fora-de-campo e antecampo. Segundo, pela caracterização de figuras do antecampo que, próprias às imagens insurgentes, corroboram na composição de um conjunto de operadores de análise .

Para visualizar o antecampo remetemos, inicialmente, aos dois espaços que constituem o cinema tal qual sinalizado por Noel Burch (1951), ao escrever sobre campo e fora-de-campo, opostos constituintes e estruturais do filme. O campo seria, então, "constituído por tudo o que o olho apreende no écran" (BURCH, 1951, p.27), é o espaço visível, situado no interior das quatro bordas do quadro, fruto de escolhas endereçadas ao espectador. Já o fora-de-campo seria um espaço segmentado, complexo e heterogêneo, que pode ou não intervir na configuração do campo. Burch divide o fora-de-campo em seis segmentos: os quatro primeiros são projeções imaginárias das bordas do quadro, lá por onde as imagens transbordariam. É a partir destes quatro segmentos que se estabelece a composição e o limite do quadro, o enquadramento da cena filmada. As quatro bordas demarcam tudo aquilo que estará em cena, mas também aquilo que será apagado e não entrará em quadro. Já o quinto segmento, situado atrás da câmera, aparece quando o que está em campo sai do quadro rasando a máquina, como um personagem que sai de cena rente à câmera. O sexto segmento seria o espaço fora-de-campo atrás do cenário ou além do horizonte. Todos esses segmentos são reservas ficcionais, espaços virtuais, um campo de possíveis que podem servir ao processo de composição da imagem. Não podemos ver o fora-de-campo, mas ele se faz presente na cena, seja por meio das entradas e saídas dos personagens, objetos e cenários de quadro, seja por meio do olhar de um personagem direcionado para algo ou alguém extrínseco ao campo visível, seja por meio da escuta de um som que tem sua fonte em algum lugar externo ao visto.

Burch (1951) também divide o fora-de-campo de maneira dialética, menos geométrica e mais temporalizada na narrativa fílmica. O fora-de-campo ilusório, ainda não visto, mas que compõe a estrutura fílmica pela relação que se constrói no campo – as entradas e saídas dos personagens, a construção espacial dos cenários –, configura o espaço imaginário ou premonitório do filme. Já o fora-de-campo conhecido, constituído pela memória do que foi visto em cenas pregressas, é chamado de espaço concreto ou retrospectivo. O fora-de-campo imaginário se transforma em concreto "no momento do *raccord* no eixo que nos revela a cena no seu conjunto"<sup>23</sup> (BURCH, 1951,

---

<sup>23</sup> Para Deleuze (2009), não basta distinguir um fora-de-campo concreto e um imaginário como faz Burch. Em Deleuze, o fora-de-campo tem dois aspectos de distintas naturezas, "um aspecto relativo pelo qual um sistema fechado remete no espaço para um conjunto que não se vê, e que pode por sua vez ser visto, mas para suscitar um novo conjunto não-

p.32). O autor não se refere especificamente ao antecampo, apenas aponta alguns indícios para investigação e demarca a distinção entre campo visível e não-visível.<sup>24</sup> O que tratamos como antecampo é abordado em sua análise como o quinto segmento, aquele situado atrás da câmera, também como espaço imaginário em sua distinção dialética. Ao posicionar o fora-de-campo num modelo esquemático, de dimensões virtuais e imaginárias – mas também concretas, dispendo-o em seis segmentos limítrofes à imagem com proporções infinitas –, Burch dialoga com a tese lançada por André Bazin, em seu famoso “Pintura e cinema”, também de 1951, onde escreve que:

os limites da tela de cinema não são, como o vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a máscara que só pode desmascarar uma parte da realidade. A moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo. A moldura é centrípeta, a tela do cinema é centrífuga. (BAZIN, 2014, p. 206-207)

Ao comparar o quadro pictórico e o quadro fílmico, Bazin expande a tela do cinema. Na pintura, o olhar do espectador converge para o interior do quadro, o caráter centrípeta da tela pintada convoca esse olhar ao passeio por sua superfície. Em seu processo de fruição, ele acessa um universo extra quadro que não é limítrofe às bordas da moldura. Já o cinema convida o olhar a escapar pelos extremos da tela, como se a imagem pudesse se expandir na zona fronteira de suas bordas, ali o espectador acessa algo do não visto e convoca o fora-de-campo. Esse prolongamento infinito, todavia imaginável, do espaço cinematográfico é discutido por Jacques Aumont (1989) para quem “falar de um filme é sempre falar de um fantasma” (AUMONT, 1989, p. 12). Ao perseguir a tese de Bazin sobre o quadro pictórico e o cinematográfico, Aumont (1989) situa o cinema como lugar no qual o fora-de-campo “pode ser a simples continuação do campo, responder a ele e confirmá-lo, mas que ele pode também transformá-lo, e até mesmo enfraquecê-lo”

---

visto, ao infinito; e um aspecto absoluto pelo qual o sistema fechado se abre a uma duração imanente ao todo do universo, que já não é um conjunto e não é da ordem do visível” (DELEUZE, 2009, p.36).

<sup>24</sup> Noel Burch analisa o filme *Nana* (1926), obra prima de Jean Renoir, para abordar as relações entre campo e fora-de-campo. No filme, as entradas e saídas dos personagens no campo constituem plasticamente dois espaços ficcionais de igual importância: o espaço visível e o espaço não visível. Burch também se refere à entrada do off em campo como algo que, “põe em jogo o conjunto do espaço ambiente” (BURCH, 1951, p. 27). Escuta-se algo, mas não se sabe de onde veio aquele som.

(AUMONT, 1989, p.119). O campo seria, então, composto pela superfície de inscrição, mas também do apagamento que constitui a imagem ficcional. Já o fora-de-campo, instituído pelo quadro, é essa reserva que se esvai, não vista, mas que compõe o passado e o futuro da imagem.

O quadro é o que institui um fora-de-campo, outra reserva ficcional onde o filme vai buscar, se for o caso, determinados efeitos necessários a um novo impulso. Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora de campo é sua medida temporal, e não apenas de maneira figurada: é no tempo que se manifestam os efeitos do fora-de-campo. O fora-de-campo como lugar do potencial, do virtual, mas também do desaparecimento e do esvaecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser o do presente. (AUMONT, 1989, p.40)

Campo e fora-de-campo se enriquecem mutuamente, um se constitui de forma imbricada ao outro com limites infinitamente permeáveis. Em sua dimensão temporal, naquilo que foi visto e naquilo que pode ser visto, o fora-de-campo se configura. Mas, para além desses dois espaços, Aumont (1989) se refere ao antecampo, "um fora-de-campo mais radical: aquele onde está a câmera, e que nem sempre pertence ao mesmo espaço ficcional que o campo" (AUMONT, 1989, p.41). A radicalidade apontada por Aumont está relacionada ao fato desse espaço anterior ao campo não servir à reserva imaginária do cinema de ficção, afinal, a narrativa ficcional busca justamente criar um aspecto ilusionista que oculta o aparato cinematográfico de modo a garantir sua vocação representativa. Na ficção, o antecampo "constitui um espaço de natureza totalmente diferente, heterogênea, em relação ao espaço da cena" (BRASIL, 2013a, p.579), o que será contrariado no cinema documentário. Nele, considerar o antecampo significa que o espaço da câmera e de todo aparato cinematográfico é também constituinte do filme, e este, resultado de uma relação. Ao analisar as vistas panorâmicas de Lumière<sup>25</sup>, Aumont (1989) observa "a co-presença daquele que filma e do filmado em um mesmo mundo referencial afirmado como real" (AUMONT, 1989, p.42). Acreditamos que esse mundo referencial concede ao antecampo um atributo de presença, não apenas técnica, mas também subjetiva. "Se vidro algum separa aquele que filma do filmado, é

---

<sup>25</sup> As vistas panorâmicas de Lumière não se referem ao que hoje chamamos de "panorâmica", para Aumont elas se assemelhavam com aquilo que chamamos de travelling lateral e configurariam sempre a "encarnação de um ponto de vista", atributo que revela a presença do sujeito que filma. "Trata-se de vistas móveis, no mais das vezes feitas a partir de um veículo em movimento, e onde o deslocamento do quadro em relação ao campo não funciona como ato enunciativo visível, ao contrário do que sucederá quase sempre no cinema narrativo" (AUMONT, 1989, p.41).

porque os papéis são intercambiáveis, porque aquele que filma é alguém como-você-e-eu” (AUMONT, 1989, p.42).

Discutindo os modos como a vida se modula na imagem, André Brasil (2013) encontra na exposição do antecampo um traço da dimensão performativa no cinema. A discussão do autor, que parte dos *reality shows*, games e redes sociais, assinala também no documentário contemporâneo um lugar de performance das formas de vida, quando “a vida ordinária é convocada, estimulada, provocada a participar e interagir, em constante performance de si mesma” (BRASIL, 2013a, p.579). No documentário, a dimensão performativa envolve a relação entre o corpo que filma e os corpos filmados, ou seja, ambos espaços que compõem o cinema – campo e fora-de-campo – participam de um mesmo jogo de forças gerador de imagem que leva o antecampo a compor a *mise-en-scène* fílmica. Assim, para o cinema documentário, “o antecampo será um lugar – marginal, mas constituinte – de permeabilidade entre o real e a representação” (BRASIL, 2013a, p. 579), onde formas de vida e formas de fazer fílmico se imbricam, onde não é possível estabelecer limites rígidos entre cena e linguagem. Na exposição do antecampo, o regime de representação clássico<sup>26</sup> oscila em uma fronteira porosa que separa, mas também vincula, campo e fora-de-campo.

Quando aqueles que habitam o antecampo (o diretor, a equipe de filmagem) adentram a cena, o efeito é duplo: de um lado, estes sujeitos – antes, fora-de-campo – ficcionalizam-se um pouco, compõem, de um modo ou de outro (mas de dentro), a representação. Por outro lado, a representação é fendida, passa a abrigar, processualmente, uma relação de mútua implicação e alteração entre quem filma e quem é filmado, entre mundo vivido (extradiagético) e mundo fílmico (diagético). (BRASIL, 2013a, p.579)

Ou seja, quando a equipe e o aparato cinematográfico – tudo que geralmente está atrás da câmera – se expõem em cena, por um lado passam a compor a representação, assumindo ou conformando um lugar também de personagens e elementos cênicos do filme, por outro operam uma abertura

---

<sup>26</sup> No “regime representativo clássico (tal qual construído historicamente no ocidente)”, segundo André Brasil (2013b), “ver significa objetivar (tornar objeto), pressupondo um recuo, um ocultamento do próprio ato de olhar (e do corpo que olha). Inversamente, a exposição do antecampo torna o olhar situado, participante, engajado; olhar que não apenas contempla, mas sofre, concretamente em cena, os afetos do mundo” (BRASIL, 2013b, p.72).

no campo da representação que passa a abarcar a relação entre distintos mundos, porém coadunados na cena. Nessa medida, o antecampo será, então, “um espaço ético que não deixa de ser recurso estilístico e recurso estilístico que não deixa de ser espaço ético” (BRASIL, 2013a, p. 578), de diálogo, de negociação, de interpenetração, de posicionamento do realizador no interior da obra. A investigação de Brasil (2013) sobre o tema no cinema documentário brasileiro indica alguns modos de exposição do antecampo que facilitam a compreensão do antecampo nas imagens insurgentes.

Primeiro, o antecampo se expõe no posicionamento do diretor, da equipe e dos equipamentos em campo, o que torna visível a linguagem cinematográfica e cria outro antecampo em um jogo de *mise-en-abyme*<sup>27</sup>, quando a obra se reflete no interior da própria obra. Como é o caso de *Salve o Cinema* (1995), de Mohsen Makhmalbaf, um filme que se faz do teste de elenco com aspirantes a atores atraídos por um anúncio no jornal. Em uma das cenas, o diretor aparece com um megafone anunciando “bem-vindos ao próprio filme”. No exemplo, o antecampo é a cena dentro da cena, gesto que também observamos quando o antecampo da imagem insurgente varia por meio da *selfie* do documentarista no acontecimento, ou pelas forças que constroem o corpo que filma a se colocar em cena. É o documentarista, que é também um manifestante, dentro do próprio filme.

Segundo, o antecampo se expõe pela forma como é convocado pelo outro filmado, por exemplo, na devolução de um olhar, de um gesto ou de uma pergunta. Não vemos o documentarista em cena, mas a forma pela qual as pessoas filmadas interpelam o antecampo indica esse instante compartilhado que dá a ver relações ora de afeto, ora de poder, dissensuais ou consonantes. É a instituição de um espaço *entre* eles. Aqui a convocação se dá no sentido do campo para o antecampo, donde o último é chamado em cena pelos sujeitos filmados evidenciando, na esteira

---

<sup>27</sup> “A construção em abismo – no original *mise en abyme* – é a figura rainha da especularidade artística e comporta sempre uma ideia de narrativa, mesmo quando se aplica ao domínio das artes plásticas e/ou audiovisuais” (CHINITA, 2013, p.129). A partir da narratologista Lucien Dallenbach, em *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (Paris: Éditions du Seuil, 1977) a *mise en abyme* “reporta-se sempre aos factos e figuras da diegese: é esse o conteúdo que é duplicado”, é também “uma estrutura reflexiva de duplo sentido (um literal e um outro metafórico) que se manifesta impreterivelmente em relação à totalidade da obra”. (CHINITA, 2013, p.129)

de Comolli, que “a *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação” (COMOLLI, 2008, p.60), por isso imprevisível. Um outro tipo de exposição do antecampo traçaria o caminho contrário, fazendo, por vezes, um par estrutural com o modo anterior. Na terceira forma, a exposição do antecampo constitui uma estratégia de feitura do filme, um mecanismo de acesso à pessoa filmada, uma escolha do realizador em se colocar em cena. É quando aquele que ocupa o espaço do antecampo interpela o outro com questões, provocações ou simples comentários durante as filmagens. Trata-se de uma voz que vem do espaço off, uma presença que se faz audível e “participa de uma espécie de pragmática na qual se manifestam enunciado, circunstância e materialidade da enunciação.” (BRASIL, 2013a, p.583). Por meio da palavra, o antecampo é colocado em cena variando por meio de debates, chamados, discussões entre quem filma e quem é filmado.

Na última forma de exposição do antecampo, que se aplica à pesquisa, esse espaço se apresenta como constituinte do filme, o que acontece em *Bicicletas de Nhanduru* (2012), produzido pelo coletivo de cinema indígena Mbyá-Guarani. Em cena, o fazer fílmico se mistura com a vida na comunidade e o filme é negociado dentro do próprio filme sem que isso seja uma estratégia reflexiva. Assim, o filme se constitui em uma *escritura polifônica*, “misturado à vida na aldeia, o antecampo se apresenta como espaço de enunciação coletiva, no qual o discurso do filme deve ser necessariamente compartilhado” (BRASIL, 2013, p.599). Em sua dimensão performativa, a imagem é constituinte do acontecimento na aldeia, a construção da casa de reza.

Na análise das imagens insurgentes, o antecampo dá maior ou menor visibilidade aos movimentos do corpo que sustenta a câmera e ao campo de relações que se conforma no momento da tomada. Na pesquisa, por meio da manifestação do antecampo, percebemos como a imagem se modula *na* e *pela* ação política quando ela mesma é domínio de disputa. Se, nos exemplos apresentados até aqui, pudemos observar distintas formas de *exposição do antecampo* no cinema contemporâneo brasileiro, nas imagens insurgentes pretendemos mapear diferidas formas de *variação do*

*antecampo* que apontam, por meio de gestos e vestígios da ação documentarista, por um lado, o dano social e, por outro, claros desejos de intervenção no real.

O termo *variação* é aplicado no sentido de diversificar, matizar e virtualizar as formas de ocupação do espaço do antecampo, e de relação com o campo, num conjunto de imagens que compartilham um mesmo contexto fundador: atos de disputa política onde o sujeito que filma é também ator no acontecimento filmado. Se André Brasil (2013) fala dos modos de *exposição* do antecampo, aqui trata-se da *variação* do antecampo, entendida como uma configuração virtual, aquela de ocupar o espaço do conflito provido de uma câmera, aquela capaz de tornar visível algo da multiplicidade do acontecimento. Já a *exposição* é um ato imanente, constituinte do próprio caráter acontecimental e da dimensão performativa das imagens insurgentes. A maneira como a imagem desestabiliza o regime de representação sinaliza a *variação* do antecampo e nesse processo é possível tanto elaborar modos pertinentes ao embate físico e político próprio aos atos de disputa filmados, quanto formular aquelas que não necessariamente são constituídas em processos de enfrentamento direto.

Nas imagens insurgentes, o antecampo será, então, um espaço, uma região, uma situação, um lugar, variável conforme a ocupação do corpo com a câmera, oscilante em relação ao campo e ao fora-de-campo. Ele não é apenas a presença de alguém que filma e se relaciona, tampouco o aparato técnico que se expõe; ele é um espaço móvel, relacional, virtual, poroso, ocupado e manifesto de diferentes modos, submetido às circunstâncias e ao mesmo tempo constituinte, tanto do acontecimento, quanto do campo de forças da gênese da imagem; imanentemente exposto por natureza. Nas análises, serão acionadas cinco figuras que demonstram variações do antecampo, dando a ver distintas modulações das imagens insurgentes. Elas permitem mapear diferentes aspectos do campo de forças evocado a partir do antecampo, são elas: corpo-câmera; ponto de vista; aparato de filmagem; convocação do outro; ação e retração. Ao olhar para as imagens insurgentes, essas figuras aparecem imbricadas, imiscuídas na materialidade, mas também como camadas que reforçam ou até mesmo compelem a *variação* do antecampo na imagem.

## 2.1. Corpo-câmera

O corpo-câmera é uma máquina subjetiva, uma máquina de guerra no sentido deleuziano, lugar daquilo que filma no acontecimento. Em relação ao antecampo, ele representa uma das figuras de análise na medida em que não apenas ocupa o espaço ante a câmera, mas é, por si só, o meio de inserção da câmera no acontecimento. O corpo-câmera funde em uma mesma figura a função do documentarista e do aparato cinematográfico. Por meio dos gestos e ações do corpo-câmera, o antecampo varia na imagem dando a ver a dimensão humana, política e também técnica do momento da tomada. Esse corpo portador de uma câmera filmadora – seja ela profissional ou amadora –, torna visível a ação política do documentarista, a disputa por visibilidade *no* acontecimento e *como* acontecimento. Esse corpo-câmera que ocupa o espaço do antecampo pode ser de um manifestante, uma militante, uma ativista ou até mesmo um cidadão ordinário que se arrisca a produzir imagens no ímpeto de registrar o acontecimento. Trata-se de um corpo que, antes mesmo de filmar, se posiciona politicamente no acontecimento e, ao filmar, circunscreve sua presença na cena. Se ele filma, é porque aquela situação afeta diretamente sua construção histórico-social e/ou seu cotidiano. Se ele filma, é porque o ato de filmar constitui uma forma de engajamento e intervenção social. Esse corpo-câmera – pelo constrangimento que sofre no acontecimento ou pela visibilidade que pode desencadear – performa e produz a imagem performativa. Em atrito com o mundo, esse corpo-câmera inscreve em uma dimensão fenomenológica imagens com efeitos de real.

Enquanto figura de análise, não pretendemos tratar esse corpo em separado, isolado do aparato que faz dele um termo conjunto. Aqui, esse corpo é tratado no seu elo com a câmera, na relação estreita com o equipamento que inscreve seu ponto de vista, imprime sua experiência no acontecimento e possibilita o endereçamento de uma imagem ao espectador. Se contrastarmos as imagens insurgentes com a tradição das imagens estáveis da filmografia que vai do cinema clássico ao contemporâneo, o corpo-câmera age como um tripé às avessas. Ao invés de estabilizar, ele desestabiliza a imagem. Se o tripé permite a escolha do enquadramento de uma ação, o corpo-

câmera, ao agir, acaba por desenquadrar. Se o tripé possibilita uma sutil movimentação de câmera que acompanha o deslocamento dos personagens e percorre a cena imbuído no processo de significação, o corpo-câmera é por si só movimento, é um criador de fissuras no regime de representação.

Essa câmera acoplada ao corpo – muitas das vezes literalmente, como é o caso dos aparelhos *go-pro* ou das câmeras de celular que migram dos bolsos às mãos, sempre presas ao corpo – é radicalmente livre, solta e fluida na sua relação com o espaço filmado. Sua liquidez a faz avançar ou retrair no compasso do empuxo do acontecimento que acontece, e muitas das vezes não é o corpo que controla essa movimentação. Conforme as forças que incidem no acontecimento, o corpo-câmera pode ser levado pela corrente. É como um pequeno barco que navega em alto mar enfrentando as piores tempestades ou velejando sereno no remanso. Durante a tormenta, não é possível escolher que rumo tomar, cabe a ele resistir para se manter na superfície, para não naufragar. Já na calmaria, ele elege por onde remar, podendo até mesmo se deixar levar em segurança pela maré. A câmera revelada na exposição do antecampo das imagens insurgentes é móvel e seu posicionamento é virtual, podendo ocupar distintos lugares justamente por sua conjugação ao corpo que age.

A primeira referência que encontramos para pensar essa mobilidade da câmera foi experimentada no cinema clássico alemão dos anos 20, no filme *Der letzte Mann* (A última gargalhada), de F.W. Murnau. A técnica intitulada *entfesselte kamer* (câmera solta) buscava construir pontos de vista variados onde “o que importa é a própria ‘soltura’, a fantasia de uma câmera, que poderia não apenas ver tudo, mas ver de qualquer lugar” (AUMONT, 1989, p.68). A câmera-olho do cinema-verdade, de Dziga Vertov, explorava os ambientes filmados com liberdade de apreensão do real. No cinema direto, a câmera alcança os ombros do cinegrafista para filmar a realidade “tal qual ela é”. Mais tarde, o colete de *steadycam* acopla a filmadora ao corpo do operador, criando uma ilusão de câmera flutuante. A liberdade, ou também dizendo, a soltura da câmera, sempre foi algo perseguido no cinema e “o mais surpreendente é o fato dessa busca da mobilidade e do ponto de

vista inédito parecer nunca cansar os cineastas, que rivalizam em engenhosidade para encontrar ainda algo novo" (AUMONT, 1989, p.69). Porém, soltura sequer, mobilidade qualquer construída por meio de técnicas das mais simples às mais requintadas, se comparam à virtualidade espacial do corpo-câmera nas imagens insurgentes.

Não foi preciso desenvolver técnicas específicas, elaborar minuciosamente os planos ou inventar equipamentos sofisticados para que a câmera pudesse ser móvel, capaz de construir distintos pontos de vista. Bastou ao corpo-câmera se lançar nas ruas em protesto, ou se aproximar de uma situação de conflito, para virtualizar sua posição e flexibilizar seus movimentos. "Se o acontecimento, como um campo de forças, constrange os corpos, ele o faz também pela presença do corpo-câmera que, ao produzir imagens, cria um empuxo que modula ações e gestos e movimentos" (VEIGA; KIMO, 2017, p.1). Mas, se por um lado, temos uma construção variada de pontos de vista, temos uma câmera "solta" que filma o acontecimento por dentro, por outro não há controle da situação filmada. Lembremos da metáfora do pequeno barco em alto mar: não é possível traçar um rumo em meio à tormenta. Os mesmos traços que configuram a mobilidade da câmera do corpo-câmera (leveza, digitabilidade, portabilidade) são, paradoxalmente, sinônimos da precariedade e da fragilidade da materialidade simbólica que ela produz; são, inevitavelmente, signos do descontrole na tomada das imagens em um acontecimento da ordem do conflito.

Esse corpo-câmera também sente. Ele não apenas carrega um sujeito que elabora política ou ordinariamente sua ação no acontecimento, uma câmera que gera um campo de forças ao filmar, mas também a matéria humana que sente dor, cheiro, ardência, medo, compaixão, coragem, alívio. Sentimos sua respiração, percebemos seu cansaço, notamos a dor e o ardor que ele contrariamente experimenta, vemos o suor que escorre de seu rosto. Se a câmera é frágil, se a imagem é precária, o corpo em sua condição humana vai da resistência política ao tênue limite de seus membros, órgãos, tecidos, células e sensações. Esse corpo que se empenha no acontecimento anda, corre, pula, respira, fala, cansa, sobe, desce, cai e se levanta. Suas ações compelem a

exposição do antecampo e modulam gestos que dão a ver na imagem e ouvir nos sons gravados a sua condição humana na situação filmada.

Em sua dimensão performativa, o corpo-câmera é plástico. Ao se fazer imagem e se tornar visível, ele imprime suas formas, texturas e vestes. Constrangido pelo acontecimento ou dedicado a se transformar em imagem, ora o corpo-câmera ocupa uma fração do quadro, ora ele abala sua composição, inscrevendo plasticamente a figura de quem filma – sua singular presença –, seja por meio dos dedos da mão que atravessam o quadro em uma situação de descontrole, seja por meio dos próprios pés que filma ao caminhar ou correr, seja por meio do ato de virar a câmera para si e testemunhar. Nesse último caso, o corpo-câmera é campo e antecampo, é o sujeito político que designa, na gênese da imagem, o futuro espectador.

## **2.2. Ponto de Vista**

Dada sua mobilidade, o corpo-câmera constitui o acontecimento sob distintos pontos de vista, tanto pela sua impermanência espacial – seu posicionamento móvel –, quanto pela pluralidade de corpos-câmera presentes em um mesmo evento filmado. Nessa acepção, o ponto de vista é tratado de saída como uma variável da gênese das imagens insurgentes, designado por meio da localização do corpo-câmera no antecampo. A expressão “ponto de vista” advém das artes plásticas, um ponto de vista é definido quando o pintor ou desenhista escolhe uma posição para melhor observar algo – um objeto, uma pessoa, uma paisagem – ou para colocá-los em perspectiva. Ótica, ângulo, conceito, prisma, visão, perspectiva e opinião são, hoje, alguns dos sinônimos para o termo em seu uso corrente, sempre para designar a forma como alguém ou um grupo, uma área ou um campo observa, considera ou entende determinado assunto, tema ou situação.

No cinema, o ponto de vista pode ser “o ponto imaginário, eventualmente móvel, do qual cada plano foi filmado” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 237). Nesse caso, ele está diretamente ligado ao olhar que o constrói e concerne ora ao personagem, ora ao autor, ora ao enunciador de

determinada composição visual. Em outra noção, o ponto de vista é o modo singular como uma questão é abordada narrativamente, ou seja, “a filtragem da informação e sua atribuição às diversas instâncias da narração – autor, narrador, personagem” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 237). Nesse caso, o ponto de vista é elaborado nas operações de montagem. Por fim, o ponto de vista pode ser “uma opinião, um sentimento a respeito de um objeto, de um fenômeno ou acontecimento” elaborados por meio “das normas estilísticas e dos estilos individuais” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 237), como o enquadramento, o contraste de luz e cor ou a perspectiva adotada pelo realizador ao filmar. Todas essas acepções, apontadas pelo *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* de Jacques Aumont e Marie Michel, não tipificam, tampouco encerram, as formas de concepção desse recurso expressivo, mas, para nós, norteiam a construção dessa noção no âmbito da gênese das imagens insurgentes. Do uso corrente e cotidiano às acepções do ponto de vista no cinema, temos em comum o traço da subjetividade. O ponto de vista sempre parte de alguém que se encontra em algum lugar, seja um lugar geográfico, seja um lugar de fala e expressão. Esse ponto se direciona a algo, seja um objeto, uma pessoa, uma situação. Nas operações do olhar, o ponto de vista traduz de onde se olha, para onde se olha, como se olha.

Nesse caminho, é preciso estabelecer as diferenças entre o ponto de vista na tomada – objeto de nossa análise –, e o ponto de vista na montagem, objeto patente nos estudos cinematográficos. Em relação ao ponto de vista na montagem parte-se do princípio de que as imagens são tratadas em momento posterior à tomada, existe uma construção que é de ordem simbólica, ideológica e política. A depender da forma como as imagens são retomadas, o ponto de vista da gênese pode ser deslocado e criticado. A construção do ponto de vista na montagem refere-se à apropriação posterior da imagem, sua articulação em uma narrativa, sua relação com o texto, seu vínculo com o contexto onde é inserida; diz também dos modos de circulação, da forma como a imagem é disposta para o encontro com o olhar espectador.

Em uma outra medida, o ponto de vista da tomada abarca a dimensão acontecimental da imagem, podendo ser, literalmente, o ponto de onde se coloca ou se é constrangido a filmar. Ele é,

radicalmente, o lugar de onde se olha ou de onde é possível olhar. Nas imagens insurgentes, esse ponto de vista é tanto configurado pelas escolhas do documentarista, quanto pelas forças que modulam sua posição no acontecimento. Enquanto figura de análise das formas de variação do antecampo, o ponto de vista é o lugar do corpo-câmera. Mesmo que na montagem esse ponto de vista possa ser deslocado ou reconfigurado, em uma análise da relação do documentarista com o acontecimento é necessário isolar o ponto de vista no momento mesmo da tomada para compreender em que medida o empuxo das forças que ali atuam, a dinâmica de produção da imagem em um território de disputas, conforma, constrange ou emancipa a tomada de ponto de vista.

Por partir da ação de um sujeito, da forma como ele se coloca ou é colocado a filmar, o ponto de vista na gênese da imagem insurgente é indicial, atesta o olhar de alguém ao ser tomado à altura do homem, termo elaborado por François Jost (2004). Nesse sentido, em algumas situações, é possível conceber o enquadramento – ou o desenquadramento – da imagem tomada em uma manifestação como um plano subjetivo, aquele equiparado ao exercício do olhar do personagem. Ao tratarmos de imagens documentais, donde o sujeito que filma é também ator no acontecimento filmado, donde o corpo-câmera que ocupa o antecampo se mostra na imagem por variadas motivações, esse agente torna-se, então, personagem das próprias cenas que filma. O plano c subjetivo do documentarista é, para o espectador, a forma como aquele corpo olha e experimenta o acontecimento. Uma subjetiva que faz olhar, tal qual aquele que, no ato, no calor da hora, olhou.

Ao filmar um território em disputa, onde a própria imagem é do domínio da disputa, existe claramente uma dialética nas relações. Sem alimentar dicotomias, mas partindo de uma constatação cada vez mais nítida nos tempos atuais, existe um nós e um eles. A própria natureza da insurgência e de suas imagens diz de *algo que se coloca contra*. Parte das imagens tratadas nessa pesquisa – em especial o material reunido e exibido na Mostra *Os Brutos 2013 e 2015* – foi produzida por documentaristas que filmaram ao lado dos manifestantes, sujeitos que tiveram seus corpos expostos às forças do acontecimento e produziram imagens que são, elas mesmas, uma

forma de luta e intervenção social. Nesse sentido, retomamos a parcialidade engajada do documentarista (BRENEZ, 2006, p.41), o gesto militante como algo anterior à própria imagem. Gesto que se coloca no ponto de vista de quem filma e atesta *de que lado* está. Enquanto figura de análise, observamos a posição do documentarista ao filmar: em quais momentos ela é modulada pelas forças que abalam o antecampo e, por outro lado, quando e como é possível se posicionar territorialmente assumindo a distância segura e necessária para filmar. O ponto de vista, não apenas de dentro, mas politicamente posicionado, é potente ao tornar visíveis modos de variação do antecampo nas imagens insurgentes. Tal virtualidade mostra que não há algo que guia a produção imagética, como um mesmo tipo de militância, organização ou forma de estar nas ruas.

### **2.3. Aparato de filmagem**

Ao problematizar o aspecto de documento do cinema documentário, Comolli (2006) escreve que "os documentos são parte do mundo real que eles documentam. Eles *documentam*, então, suas próprias condições históricas de produção" (COMOLLI, 2006, p.126). Em sua fenomenologia, a imagem insurgente carrega marcas, não apenas das circunstâncias sociais e políticas de uma insurgência, mas também dos aspectos técnicos de dado registro documental. Uma manifestação, uma ocupação, uma situação de violência ou uma conversa dissensual – atos situados no domínio da disputa – podem ser filmados por inúmeros tipos de equipamento e a qualquer momento, desde sua eclosão até sua dispersão. Com as câmeras digitais, o cinema pode estar em todos os lugares, toda realidade se transforma em algo filmável. Os aparelhos de telefone celular filmam e publicam imagens em tempo real; as câmeras compactas estão cada vez mais acessíveis; as pequenas *go-pro* são facilmente encontradas nas mãos – ou acopladas em outras partes do corpo – do cidadão comum. Nesse alastramento da imagem provocado pelo digital, o lugar de quem filma é múltiplo, e isso incide não apenas na virtualização dos pontos de vista, mas também na heterogeneidade de atributos plásticos que as distintas câmeras permitem gravar.

Lembremos que o antecampo é um espaço, uma região situada atrás da câmera que inclui a própria câmera, os microfones e todos os demais equipamentos (no caso das imagens insurgentes, o mais comum é termos apenas a câmera com microfone interno). Um dos modos de exposição do antecampo diz da aparição do equipamento de filmagem em cena, seja de modo intencional, o que caracteriza uma estratégia reflexiva de constituição do filme; seja de modo não proposital, quando o equipamento transborda do antecampo dadas as circunstâncias que incidem no momento da tomada. Enquanto figura de análise, o aparato de filmagem nas imagens insurgentes revela não apenas a heterogeneidade plástica própria da multiplicidade de equipamentos, mas também os limites da produção em ato, a proximidade com o corpo que filma (caracterizada nas nuances do corpo-câmera) e o caráter político da câmera no conflito – quando o equipamento se transforma em arma que ataca ou escudo que protege.

As imagens insurgentes são precárias, abaladas pela mobilidade do corpo-câmera, instabilizadas pela potência do acontecimento, mas também fragilizadas pelos limites do artefato técnico. Em um ato político, a câmera tanto possibilita o registro do real, documentando provas do acontecimento – e da autenticidade da própria imagem –, quanto torna essa existência limitada, precária, ruidosa, em baixa resolução e pouca qualidade. Gestadas em atrito com o mundo, tais imagens expõem suas circunstâncias de criação trazendo marcas da “inscrição verdadeira como verdade da inscrição” – corpo, equipamento, tempo e espaço – “aquilo que verdadeiramente se inscreveu e que estava lá verdadeiramente” (COMOLLI, 2006, p. 18 e 26). Mas, em alguma medida, o aparato técnico parece maquinar um jogo diante da precariedade das vidas e do momento de conflito, tornando-os ainda mais frágeis. A inscrição verdadeira, urgente e emergencial, que prova e testemunha dada situação, adquire uma forma superlativamente precária e instável diante não apenas do atrito com acontecimento, mas também – aqui o que nos interessa – dos limites da máquina. Esse atributo formal próprio às imagens amadoras<sup>28</sup> “intensifica o efeito de real que elas provocam” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p.129), aproxima o espectador da precariedade do outro. No contato com tais

---

<sup>28</sup> Cabe ressaltar que não consideramos os sujeitos que filmam os atos políticos, que produzem as imagens insurgentes, amadores. Mas as imagens produzidas podem ganhar *status* de amadoras devido às condições de filmagem e às limitações técnicas das câmeras utilizadas, conforme viemos discutindo.

imagens, o espectador deveria, então, "acordar para aquilo que é precário em outra vida, ou, antes, àquilo que é precário à vida em si mesma" (BUTLER, 2011, p.19).

#### **2.4. Convocação do Outro**

No cinema documentário, a entrevista é a forma tradicional de convocação do outro. Por meio dela se estabelece uma relação transposta pela câmera na qual os sujeitos passam a compor a cena documental. Aliás, como nos escreve Comolli (2008), no ato de convocação "dois sujeitos se engajam – em relação a essa máquina – em um duelo, um face a face, uma relação, uma conjugação mais ou menos guiada pelo desejo, mais ou menos marcada pelo medo e pela violência" (COMOLLI, 2008, p.86). Enquanto recurso expressivo, a entrevista coloca em cena a questão da alteridade inerente ao cinema documentário. Ocupando o espaço do antecampo, exposto ou não na imagem, o sujeito que filma interpela o sujeito filmado em um processo de construção daquilo que se espera ou se abre no processo documental. Na lida com as imagens insurgentes, a convocação do outro se estabelece de uma outra forma visto que as relações não apenas acontecem em um contexto de urgência e disputa, como em grande parte são, elas mesmas, da ordem da disputa.

Nessas imagens, ao passo que o modo de filmar se coaduna ao modo de intervir, a forma pela qual o sujeito que ocupa o antecampo convoca o outro filmado nos serve como uma potente figura de análise. Na mesma medida, a maneira pela qual o sujeito filmado convoca o sujeito do antecampo dá a ver gestos e traços que também caracterizam esse universo. Ao partir do antecampo, desse espaço atrás da câmera, muitas das vezes a relação com o outro filmado "explicita-se como lugar de negociação" (BRASIL, 2013b, p. 71).

No face a face do acontecimento que acontece, no fluxo das mediações que constituem a imagem, o contrato estabelecido entre as partes no ato de convocação pode variar da alteridade radical à completa identificação. Por exemplo, quando o sujeito que filma uma manifestação convoca

verbalmente as forças policiais para questionar um acesso interdito na cidade ou problematizar a violência exacerbada da corporação, um tenso campo de divergências se conforma e a convocação do outro é da ordem do embate, do conflito. Em outra ponta, quando o manifestante, o cidadão comum, convoca o sujeito com a câmera a filmar determinada situação de violação que precisa ser vista, a relação que se estabelece é da ordem da convergência, do compartilhamento de interesses.

Ao escrever sobre um tipo de documentário em que o realizador se coloca em uma situação de conflito para filmar, Marcelo Pedroso (2013) define dois polos antagônicos para caracterizar a relação engendrada entre o sujeito que filma e o outro filmado, a saber, o regime de conformidade e o regime de adversidade. Para o autor, tais relações se configuram a partir da disposição do realizador, pois é dele o desejo de produzir um filme, é ele quem escolhe o outro a ser filmado e, de saída, é movido por uma dessas propensões que podem se manter ou variar durante as filmagens.

Ao estado de conformidade, ligam-se sentimentos de afinidade referencial: embora o realizador possa se localizar num contexto completamente adverso ao do sujeito filmado, ele nutre em relação ao outro um sentimento afim, de alinhamento; eles pertencem a uma racionalidade de ordem política de natureza convergente. Já no regime de adversidade, instituem-se sentimentos contrários, de não afinidade, de discordância: o documentarista se situa, com relação àquele que vai filmar, numa racionalidade de ordem política de natureza divergente. Trata-se de um tipo de relação que não está ligada a uma comunhão ou um alinhamento entre as partes, mas essencialmente a um conflito ou uma divergência. (PEDROSO, 2013, p. 28-29)

Ao inclinar essa classificação ao domínio da imagem insurgente, nos interessa menos entender o realizador como sujeito determinante do tipo de relação que compreender os vetores de força que se estabelecem, seja na convocação cunhada pela adversidade, seja no chamado calcado pela conformidade. Para analisar um conjunto de imagens produzidas em contextos acidentais, onde o sujeito que filma e o sujeito filmado encontram-se em uma mesma circunstância, é premissa considerar que essa relação – independente de sua natureza – será construída com igual medida entre as partes. Mesmo sabendo que quem porta a câmera está em uma situação privilegiada de poder, o outro filmado pode portar uma arma talvez mais nociva, ou um antídoto que minimiza efeitos do conflito no corpo que filma. Seja em uma relação de divergência ou de

convergência, nas imagens insurgentes a convocação do outro na cena do conflito parte de um face a face, um corpo a corpo elaborado em um quadro comum, mas que mobiliza subjetivamente diferentes sentimentos, ações e reações.

Enquanto figura de análise das formas de variação do antecampo, a convocação do outro em um regime de conformidade ou convergência se dará por meio de relações pautadas na colaboração<sup>29</sup>, na cumplicidade, na solidariedade, no desejo comum de intervenção política no acontecimento. Nesse sentido, o outro é convocado a dialogar, a ajudar, a participar, a se organizar mutuamente. É o caso do manifestante que pede o documentarista pra filmar, e também a situação em que o documentarista pede ao manifestante um pouco de vinagre para sanar a ardência em seus olhos. Em outra situação recorrente das imagens insurgentes, o documentarista convoca o manifestante filmado para caminhar juntos em determinada direção e vice-versa.

No regime de adversidade ou divergência, prevalece a discordância, o dissenso, a disputa do espaço e dos sentidos, a violência. Esse tipo de convocação se dá tanto no embate do documentarista com as forças policiais que oprimem o acontecimento, quanto em uma abordagem calorosa entre documentarista e manifestante que possuem visões ou lugares antagônicos no conflito. Nas duas formas de convocação do outro (conformidade ou adversidade) – do antecampo para o campo e vice-versa –, traços e gestos característicos das relações, variações do antecampo, são colocados em cena.

---

<sup>29</sup> Para Marcelo Pedroso, falar de conformidade não é o mesmo que dizer de cumplicidade, colaboração ou solidariedade como fizemos. Para ele, não se pode confundir conformidade com cumplicidade: “entendo que cumplicidade se refira a um estado de colaboração que se institui entre documentarista e sujeitos filmados e que é imprescindível à maioria dos filmes. A cumplicidade entre as partes, em menor ou maior grau, é condição para a realização de praticamente todo documentário. Na maioria deles, o desejo do diretor de fazer um filme precisa encontrar o desejo dos futuros personagens de se tornarem parte do mesmo. Esse princípio é responsável pelo surgimento de um pacto entre as partes que institui um terreno de cumplicidade entre elas” (PEDROSO, 2013, p.29). O autor entende que a cumplicidade é algo construído no processo de filmagem. No nosso caso, entendemos que o documentarista e a pessoa documentada encontram-se em uma mesma circunstância de mundo dividindo, inclusive, afinidades e necessidades nesse contexto. Nesse sentido, a cumplicidade, a colaboração e a solidariedade são, de saída, modos de estar juntos no acontecimento que concernem às formas de convocação pautadas pela convergência.

## 2.5. Ação e retração

Por fim, a última figura de análise refere-se a dois movimentos operados pelo corpo-câmera diante da cena do acontecimento. São movimentos contrários, que se conformam de acordo com as condições de ação ou retração que o contexto filmado oferece ao corpo que filma. Se por um lado o antecampo se expõe na imagem pelas forças que constroem o corpo-câmera no acontecimento, por outro ele se expõe para constroer a situação filmada. Se em um momento o corpo-câmera se expõe retraído, recuado, fugidio em relação ao campo que filma – ou a algo que o agride do fora-de-campo –, por outro ele avança, ataca, empurra o quadro filmado.

No movimento de retração, o espaço do antecampo é empurrado pelas forças e condições que incidem no acontecimento e o corpo-câmera sofre a coerção que abala o quadro e desestabiliza a imagem. Por se situar no empuxo do acontecimento que acontece, ele gesta movimentos que inscrevem sua presença na cena filmada. Porém, essa inscrição é da ordem da retração, do acumamento, do impacto de algo que eclode, da perspectiva de alguém que volta, recua. Isso se dá quando o corpo-câmera corre, foge, esconde, se posiciona temerosamente para garantir a imagem de uma situação, dado que as forças que constroem o ato político podem constroê-lo no ato de filmar. Já no movimento de ação, o espaço do antecampo é tomado por aquilo que *emerge contra algo* e configura o ato de intervenção social em si. Ao mesmo tempo em que filma, o corpo-câmera protesta, intercede, demarca sua posição política no acontecimento, se coloca enquanto sujeito político que cria, ele mesmo, um empuxo para filmar. Na cena filmada, o corpo-câmera se expõe em campo fundando, pela sua ação, a política. Em um ato de emancipação, ele não apenas intervém no presente, como convoca o futuro da imagem. Interpela os sujeitos antagonistas, arrisca-se por uma imagem, impulsiona o movimento do quadro para frente, para o horizonte, mesmo que ameaçador. Recorrente nos atos de luta filmados, o movimento de ação, assim como o movimento de retração, se apresentam como figuras de análise que emancipam ou constroem, no antecampo, o espaço da política.

### 3. Da relação com as imagens

Apresentadas as figuras de análise, voltemo-nos para o *corpus* de pesquisa. No decorrer dos dois anos de mestrado, cartografamos um conjunto de imagens brutas, além de filmes produzidos a partir das insurgências contemporâneas no Brasil. Dada a abertura do problema de pesquisa e a complexidade dos acontecimentos, foi fundamental partir de um *corpus* estendido para, em seguida, depurar as imagens originalmente elencadas e demarcar aquelas que seriam convidadas ao nosso olhar analítico.

*Mapa\_imagens\_junhode2013.xls* é o nome do arquivo que alimentamos desde 18 de junho de 2015. Nessa ocasião, tínhamos um plano de estudos para pesquisa de mestrado e um projeto de pesquisa por vir, também nessa época as imagens de junho eram o foco. Pode parecer estranho partir de uma planilha de *excel*, um *software* usado para quantificar informações, em uma pesquisa que se pretende qualitativa. Entretanto, dada a imensidão do *corpus*, foi preciso quantificar, enumerar, para em um segundo momento decupar e criar *tags*, palavras-chave que tentavam representar os traços e gestos que as imagens mostravam – a tentativa muitas das vezes era esvaziada pelo fato da imagem não se adequar às próprias palavras que tentavam agrupá-las.

Algumas das *tags* usadas na época: antecampo, PM filmada, rosto, PM barreira, conflito dos manifestantes, câmera PM, estilhaços, inesperado, performance, *black block*, pixo, corpo que cai, imagens boas, manifestação, câmera detida, resistência – em um universo de 168 sequências. Todas essas palavras-chave demonstravam o campo de interesse da pesquisa: relações fundadas no conflito, nos afetos, nos vestígios da ação política, nos traços da resistência em meio aos acontecimentos filmados.

Foram vistos 18 filmes documentários (12 longas<sup>30</sup> e seis curtas e médias-metragens<sup>31</sup>); três mostras, sendo: a) Mostra *Os Brutos 2013*, com 3 horas e 48 minutos de imagem, b) Mostra *Os Brutos 2015*, com 05 horas e 04 minutos de imagem, c) Mostra *Filmando o inimigo nas ruas*, exibida no Festival forum.doc 2013, com 1 hora e 41 minutos entre vídeos e imagens brutas; além do material que compõe a videoinstalação *Não é sobre sapatos* do cineasta pernambucano Gabriel Mascaro, com cerca de 14 minutos.

Os processos de visionagem foram exaustivos. Todo o material foi visto e revisto várias vezes e a cada sessão as sequências eleitas para análise apareciam com mais clareza. Ao mesmo tempo, o investimento teórico bibliográfico corroborou para o desenvolvimento da noção de imagem insurgente, que afastou a pesquisa do universo restrito das imagens de junho, assim como atribuiu ao antecampo o estatuto de operador metodológico, descartando as demais tags demarcadas no mapa inicial.

Por fim, chegamos a um *corpus* composto pelas duas Mostras *Os Brutos* e por cinco filmes documentários. A escolha do material se deu exclusivamente por um indicador: todas as imagens e filmes trazidos para a dissertação demonstram variações do antecampo nas imagens insurgentes. Se de início mapeamos e decupamos 168 sequências, trouxemos para a pesquisa um universo de 89 sequências. Nem todas compõem o capítulo analítico, mas compartilham dos mesmos traços e gestos que provocam o nosso olhar. Findado o processo de decupagem do material, passamos à caracterização das figuras analíticas apresentadas no capítulo anterior.

---

<sup>30</sup> Dos 12 longas-metragens visionados, 7 não participam da nossa pesquisa diretamente: *Futuro Junho* (2015), de Maria Augusta Ramos; *Junho, o mês que abalou o Brasil* (2014), de João Wainer; *A partir de agora, as jornadas de junho no Brasil* (2014), de Carlos Pronzato; *Domínio Público* (2014), da Paêbirú Realizações; *Sem partido* (2014), do Coletivo Verso de Pé Quebrado Narrativas; *20 centavos* (2014), de Tiago Tambelli; *Sob Vinte Centavos* (2013) do Coletivo MUDA.

<sup>31</sup> Dos 6 curtas e médias-metragens visionados, 5 não participam da nossa pesquisa diretamente: *Com uma câmera na mão e uma máscara de gás na cara* (2015), de Ravi Aymara; *Braço armado das empreiteiras* (2014), do Ocupe Estelita; *We don't like samba* (2014), da Cis Berlim; *Por uma vida sem catracas* (2014), de Carlos Pronzato; *Retrato nº 1: o povo acordado e duas bandeiras* (2013), de Eduardo Yatri.

Em comum, a coleção final de sequências apresenta três aspectos. Primeiro, a gênese das imagens é marcada pela tensão que impulsiona a variação do antecampo, seja por meio do posicionamento ou dos gestos do corpo-câmera, seja por meio da convocação do outro, da revelação do aparato ou dos movimentos de ação e retração. Outra característica é a tomada de posição política que é anterior à própria imagem. Aqui falamos do documentarista politicamente posicionado, da parcialidade engajada que incide nos resultados da imagem, nas palavras de Nicole Brenez (2006). Por fim, são imagens geradas em acontecimentos políticos onde os sentidos do espaço em disputa são reconfigurados uma vez que ele é ocupado e passa a ser lugar de reivindicação e visibilidade para questões inerentes à vida da comunidade. Imagens geradas em uma disputa sobre a "própria configuração do sensível" (RANCIÈRE, 1996, p.373),

### **3.1. Mostra *Os Brutos***

Realizada pelo cineasta e midialivrista Daniel Carneiro, a primeira Mostra *Os Brutos* exibiu imagens brutas das manifestações de junho de 2013, em Belo Horizonte, no espaço cultural Georgette Zona Muda, e na exposição "Escavar o Futuro", no Palácio das Artes. Por meio de um evento no facebook<sup>32</sup>, foi lançada uma chamada para envio de material bruto das manifestações sem corte, sem tratamento e sem edição. Com esse chamado, foram recebidas quase quatro horas de imagens brutas, sem corte ou montagem, das manifestações de 2013, organizadas em dois arquivos de exibição<sup>33</sup>. Transcrevemos aqui a chamada para o envio do material:

A Mostra "Os Brutos" tem como objetivo exibir livremente, sem curadoria e sem limite de tempo, registros videográficos e fotográficos feitos durante as várias manifestações que estão acontecendo em Belo Horizonte. Para participar da Mostra envie seu vídeo ou ensaio fotográfico para o e-mail: [mostraosbrutos@gmail.com](mailto:mostraosbrutos@gmail.com) até dia 29 de agosto. Envie também o seu nome, o seu contato, o local e a data do registro. 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. Neste sentido, é importante ressaltar que os arquivos de vídeo devem ser enviados sem cortes, edição e tratamento. Escolha uma sequência que ache importante exibir e envie.

---

<sup>32</sup> Convocatória da Mostra "Os Brutos" <https://www.facebook.com/events/637755329568008/>

<sup>33</sup> Arquivo "16 e 17 de junho", com 02:29:38 de duração e arquivo "22 e 26 de junho", com 01:19:17 de duração.

Em setembro de 2015, a partir do tema “Mobilidade” foi realizada a segunda chamada para a Mostra *Os Brutos*<sup>34</sup>. A escolha do tema se deu no contexto do aumento ilegal da tarifa do transporte público, em Belo Horizonte, e no mês de comemoração do Dia Internacional da Mobilidade Urbana. A segunda convocatória para a mostra traz algumas reflexões do realizador acerca da exibição de material bruto:

Assistir coletivamente materiais brutos não é prática muito comum. Mas, depois da primeira mostra constatamos, diante dos inúmeros registros que recebemos e do grande interesse na mostra, que estamos diante de uma espécie de instrumento de investigação visual – etnográfico, antropológico e histórico – e de intervenção – novo protagonismo humano e sociotécnico. Diante disso, e buscando ampliar o caráter representativo deste tipo de exibição pedimos o envio de registros audiovisuais, fotográficos e sonoros brutos, de qualquer data e sem limite de tempo, sobre o tema Mobilidade.

De 21 a 24 de setembro, foram exibidas as imagens recebidas a partir do segundo chamado para *Os Brutos*. Diferentemente da primeira mostra, as imagens foram produzidas não apenas em Belo Horizonte, mas também em outras cidades do Brasil e do mundo. A projeção foi dividida em quatro dias<sup>35</sup> e aconteceu embaixo do Viaduto da Av. Francisco Sales<sup>36</sup>, espaço ocupado pela população em situação de rua de Belo Horizonte. A Mostra *Os Brutos* apresenta uma dimensão dispositiva na medida em que parte de um chamado na internet para provocar a organização de imagens para exibição. Ela surge em caráter de urgência para exibição de imagens filmadas por documentaristas que estiveram presentes no calor dos acontecimentos.

---

<sup>34</sup> Convocatória 2ª Mostra Os Brutos <https://www.facebook.com/events/1591402284413719/>

<sup>35</sup> Arquivo “Mobilidade 1”, com imagens de 2005 a 2013 e 51:59 de duração; arquivo “Mobilidade 2”, com imagens de 2013 e 2014 e 01:16:36 de duração; arquivo “Mobilidade 3” com imagens de 2014 e 2015 e 01:19:25 de duração, e arquivo “Mobilidade 4” apenas com imagens de 2015 e 01:36:39 de duração.

<sup>36</sup> O referido baixo do viaduto ganhou visibilidade nas mídias e redes sociais quando a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), na tentativa de retirar a população em situação de rua do espaço, instalou pedras pontiagudas no chão. Atualmente a população de rua continua ocupando o espaço com pedaços de papelão sobre as pedras que servem de leito.

Como nos escreve C ezar Migliorin (2005), a partir de Deleuze e Foucault, "o dispositivo   a introdu o de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores" (MIGLIORIN, 2005). O dispositivo   disparado por uma série de regras que controlam a produ o e, conseqüentemente, gera um espaço de abertura e extremo descontrolo. A partir da convoc ria, diferentes sujeitos políticos que filmaram as manifesta es são colocados em rela o por meio das suas imagens.

Nos parece que este foi o movimento operado pela Mostra *Os Brutos*: a cria o de um espaço relacional que conecta diferentes pontos de vista, mas que possuem em comum as regras do jogo: imagens brutas, sem corte, sem tratamento, sem edi o. Porém, apesar do caráter "bruto" das imagens da mostra, consideramos o dispositivo como uma inven o formal que convoca, organiza e insere as imagens das manifesta es em circuitos específicos de difusão e frui o. Nesse sentido, podemos dizer d'*Os Brutos* como um contra-poder, uma estratégia de montagem coletiva que parte da experiência de documentaristas no acontecimento e constitui um instrumento político de difusão, frui o e até mesmo investiga o.

Da Mostra *Os Brutos*, foram trazidas para a nossa pesquisa um conjunto de sequências filmadas nas jornadas de junho de 2013 e nos atos do Movimento Tarifa Zero em 2015, ambas em Belo Horizonte. Além desse material, iremos analisar imagens que compõem a montagem de cinco filmes documentários brasileiros, sendo quatro longas e um curta-metragem. Escolhemos, nestes filmes, sequências que dão a ver a dimensão acontecimental e performática das imagens insurgentes. São justamente filmes que se abrem   potência dos acontecimentos que buscam retratar.

### 3.2. Os filmes que nos abrem sequências

O documentário *Ressurgentes: um filme de ação direta*, dirigido por Dácia Ibiapina, tem 75 minutos de duração e foi lançado em 2014. Na pesquisa analisaremos três sequências do longa. Ao operar uma espécie de recontextualização de imagens de arquivo dos movimentos insurgentes de Brasília, convidando militantes para contar suas histórias de enfrentamento e ação direta, o longa capta nas lutas a energia que constitui conquistas populares e desagua nas jornadas de junho de 2013. O filme começa com a ocupação de uma casa legislativa pelo Movimento Fora Arruda, em Brasília e, ao acompanhar a trajetória de um grupo de militantes autônomos, passa pelo histórico do Movimento Passe Livre na cidade, a resistência indígena pela demarcação do Santuário dos Pajés, ameaçado pela especulação imobiliária no Distrito Federal, abordando também a Marcha das Vadias e o Movimento Estudantil. O filme conta com imagens cedidas pelo Centro de Mídia Independente (CMI-Bsb), por militantes, movimentos sociais, organizações, fotógrafos, cineastas e veículos de comunicação. Conta também com imagens do documentário *Sagrada Terra Especulada* (2012), produzido por alunos da UNB, além daquelas produzidas pela própria diretora e sua equipe.

*Vozerio*, dirigido por Vladimir Seixas, é um documentário de 90 minutos, lançado em 2015. Reunindo imagens de documentaristas que filmaram no Rio de Janeiro, o filme torna visível a ação de artistas e ativistas nas ruas da cidade, onde a performance dos corpos traduz um vozerio. Para além de montar com imagens tomadas na efervescência dos acontecimentos, o filme acompanha coletivos, artistas e militantes políticos que participaram ou filmaram os atos. Do filme, analisamos imagens tomadas nas manifestações de 2013, além de atos de disputa política filmados em uma favela do Rio de Janeiro e uma maloca de moradores de rua em Niterói.

Lançado em 2016, o documentário *Martírio*, de Vincent Carelli, Ernesto Carvalho e Tita, retrata a luta dos guarani kaiowá contra o agronegócio e pela própria sobrevivência. O filme narra da origem do conflito, que remonta ao século XIX e à Guerra do Paraguai, até os dias atuais, historicizando os

percursos, situações de conflito, processos políticos e jurídicos, momentos de despejo ou retomada das terras no Mato Grosso do Sul ao longo dos últimos 100 anos. Desse importante material fílmico, trabalhamos com a última sequência, aquela produzida pelos próprios guarani kaiowá durante um ataque sofrido.

Produzido pelo coletivo Nigéria Audiovisual de Fortaleza, o longa-metragem *Com Vandalismo*, de 70 minutos, foi o primeiro filme a ser lançado sobre as jornadas de junho de 2013. Feito de forma independente e publicado no *YouTube* no dia 27 de julho de 2013, o filme foi montado e lançado em caráter de urgência, no calor que ainda ecoava das manifestações, dando a ver uma câmera que se afeta, se estremece, se arrisca, ao mesmo tempo em que convoca e é convocada pelos manifestantes no acontecimento, articulada a um desejo de montagem, um explícito desejo de montagem que tenta se colocar no contra-fluxo do discurso propagado pelas mídias na época e até os dias de hoje. O longa elege a discussão sobre vandalismo como estratégia de tradução do acontecimento e persegue essa tese desde a captura das imagens até a montagem. Em *Com Vandalismo* analisamos, especialmente, imagens tomadas de dentro do acontecimento e *do lado* dos manifestantes.

Por fim, *Na missão, com Kadu*, é um documentário de 26 minutos dirigido por Aiano Benfica, Kadu Freitas e Pedro Maia, lançado em 2016. O filme acompanha Ricardo de Freitas Miranda, o Kadu, líder comunitário da Ocupação Vitória – situada na região de Izidora em Belo Horizonte, ao mesmo tempo em que monta imagens produzidas pelo próprio Kadu. Em um primeiro momento Kadu é filmado na sua comunidade, dentro da sua casa, onde relata os acontecimentos do dia 19 de junho de 2015, quando moradores das ocupações urbanas da região de Izidora foram brutalmente reprimidos pela Polícia Militar. Em um segundo momento, por meio de imagens produzidas pelo próprio Kadu – as imagens insurgentes que nos interessam – o filme nos conduz à barbárie testemunhada e filmada em primeira pessoa. Entre os manifestantes que vemos em cena, crianças, jovens, idosos, lideranças comunitárias e militantes, marchavam rumo à Cidade Administrativa do

Estado de Minas exigindo uma reunião de negociação do processo de reintegração de posse junto ao governo do estado.

Com um ano de lançamento, o filme foi exibido em 12 mostras e festivais e foi ganhador de 6 prêmios<sup>37</sup>. A luta por moradia nas ocupações de Izidora representa o maior conflito fundiário urbano da América Latina, cerca de 8 mil famílias lutam pela decisão judicial favorável à regularização de suas casas. As imagens feitas por Kadu, ainda em estado bruto, foram inseridas no processo julgado pela Vara da Infância e Juventude de Minas Gerais que concedeu liminar de suspensão da reintegração de posse na época. Para além do caráter de evidência das imagens feitas por Kadu, o filme com seu histórico de circulação por festivais em todo o país, dá visibilidade a luta dos moradores daquela região. Na análise que veremos, o curta-metragem ganha um espaço diferenciado.

---

<sup>37</sup> Na missão, com Kadu estreou no 18º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (Melhor Filme pelo Júri Oficial e Melhor Filme pelo Júri Popular), e foi exibido no IX Janela Internacional de Cinema do Recife (Melhor Imagem, Prêmio Especial da FEPEC - Federação Pernambucana de Cineclubes, Menção Honrosa ABD/APECI), no 23º Festival de Cinema de Vitória (Melhor Filme pelo Júri Popular da Mostra Outros Olhares), no VI Cine Cipó (Prêmio Especial para Filme Insurgente), na 10ª Mostra Cine BH (Mostra Cinema de Movimento), no 26º Festival Internacional de Curtas do Rio de Janeiro - Curta Cinema, no Forumdoc.bh 201, no FestCine PE - Festival de Curtas de Pernambuco (Prêmio Especial da ABD/APECI, Menção Honrosa do Júri Oficial), no MOFO - Mostra de Filmes de Ocupações em Porto Alegre, na 6ª Mostra Canavial de Cinema, na Mostra Alô Alô Mundo da Caixa Cultural no Rio de Janeiro e no VAC - Verão Arte Contemporânea em Belo Horizonte.

#### 4. Modulações das imagens insurgentes

A pesquisa busca identificar modulações das imagens insurgentes a partir das variações do antecampo, que dão acesso à relação documentarista-acontecimento, e, assim, ao campo de disputas que se configura quando a gênese da imagem é objeto de disputa. Retomamos aqui, a noção elaborada para o antecampo nas imagens insurgentes, na qual ele se constitui como um espaço, uma região, uma situação, um lugar, variável conforme a ocupação do corpo-câmera, oscilante em relação ao campo e ao fora-de-campo. Ele não é apenas a presença de alguém que filma e se relaciona, tampouco o aparato técnico que se expõe; ele é um espaço móvel, relacional, virtual, poroso, ocupado e manifesto de diferentes modos, submetido às circunstâncias e ao mesmo tempo constituinte, tanto do acontecimento, quanto do campo de forças da gênese da imagem; imanentemente exposto por natureza.

Olhar para o antecampo é uma operação metodológica e um gesto politicamente interessado, na medida em que, acionado pelas figuras analíticas e manifesto em suas variações, o antecampo dá a ver uma câmera que atua no movimento do corpo que, por sua vez, vive o empuxo do acontecimento (dimensão acontecimental da imagem), cria e torna visível a própria cena política (condição performativa). Enquanto operação metodológica, a análise do antecampo organiza o olhar na busca dos traços sensíveis da cena política *na* e *pela* imagem. As figuras emergem das imagens e são acionadas para expressar os traços, rastros, gestos e práticas que caracterizam as insurgências. Na análise elas se interpenetram, são como camadas que, ao serem aplicadas, revelam os atributos políticos e estéticos que constituem o que chamamos de *modulações das imagens insurgentes*. As quatro primeiras modulações se fundam na relação do antecampo com o campo filmado; são elas: imagem-interditada, imagem-barricada, imagem-de-dentro e imagem-posicionada. As duas próximas tratam das relações do antecampo no fora-de-campo, um espaço que suscita o contexto das lutas, sendo elas: imagem-reflexiva e imagem-palavra. Por fim, as duas últimas revelam funções da câmera que insurge no acontecimento dando a ver a imagem-evidência, aquela que prova e testemunha, e a imagem-intervenção, aquela que mostra os gestos de um corpo que conduz a câmera como arma que ataca e escudo que protege.



Fig.2. Fotograma de *Ressurgentes - um filme de ação direta*, de Dácia Ibiapina.

#### **4.1. Imagem-interditada**

Nas imagens produzidas em contextos de disputa, ao se posicionar *do lado* daqueles que sofrem uma situação de opressão, e também viver tal constrangimento, o documentarista é ameaçado e atacado de modo recorrente. Tanto no material da mostra *Os Brutos*, quanto nos longa-metragens *Com Vandalismo*, *Ressurgentes* e *Vozerio* observamos esse ato de violência sofrido pelo corpo que porta uma câmera e, conseqüentemente, pela imagem. Ao filmar situações que contestam a ordem ou denunciam os desmandos do estado e dos poderes hegemônicos, o corpo-câmera tem sua ação hostilizada ou interrompida no momento de constituição da imagem. Tal interdição imprime vestígios que indiciam tanto os atores da violência filmada quanto as forças que estão em jogo na hora da tomada.

Ao filmar uma situação de violência policial, por exemplo, na qual a polícia aborda com truculência aquele que filma, a câmera também é atacada e a imagem é bloqueada em sua emergência. Ou então, em meio a um conflito entre a Tropa de Choque e os manifestantes, a câmera que filma *do lado* do povo é também alvo das forças que oprimem e cerceiam a manifestação. Por vezes, as imagens se tornam ainda mais desenquadradas diante da brutalidade que incide sobre o corpo-câmera, por outras elas se fragmentam em *pixels*, se tornam ainda mais precárias e até mesmo se apagam, morrem. Para as imagens tomadas em situações de risco, Fernão Ramos (2008) desenvolve uma tipologia que se refere às modalidades nas quais o sujeito-da-câmera se faz presente no mundo pelo espectador. Entre elas está "o sujeito-da-câmera agindo ameaçado", situação extrema onde a tela preta é o significante da morte.

O corpo físico do sujeito-da-câmera é ameaçado em sua integridade, no embate com o que lhe é exterior (o mundo, outrem). A imagem é tomada em situação de risco. O corpo do sujeito-da-câmera encontra-se diretamente tensionado. (...) Sua figuração oscilante aparece na imagem como marca do corpo que transcorre para o momento absoluto do seu fim. Fim que termina com a coincidência entre o fim do plano, o fim da figuração na tela negra, o fim da vida. A morte do sujeito-da-câmera é a morte do espectador enquanto instância de fruição. (RAMOS, 2008, p.101)

Para discutir essa modalidade, o autor remete à cena da morte do cinegrafista argentino Leonardo Henricksen na trilogia *A Batalha do Chile*<sup>38</sup>, de Patricio Guzmán. Nas cenas finais de *A Insurreição da burguesia*, um carro das forças armadas dispara contra manifestantes na rua. Em meio a eles, está o cinegrafista que filma o ataque desproporcional: carros de guerra e armas de fogo contra o povo que insurge. Os manifestantes e passantes correm das rajadas. O cinegrafista permanece parado e tenta manter a estabilidade do plano. Ele não se move, insiste em filmar o soldado que lhe aponta uma arma de fogo. Desafia o destino que seria inscrito na imagem. Escuta-se um disparo. O quadro se move bruscamente, desloca, desestabiliza, cai, apaga. A cena é permeada ao extremo pelo seu processo de produção. O quadro é interdito. Se antes, diante do atirador, a câmera desafiava se colocando em risco, agora a câmera se faz morta. Morre o cinegrafista. Morre a imagem.

Para Deleuze (2009), o quadro constitui "um conjunto que tem um grande número de partes, isto é, de elementos que entram por sua vez em subconjuntos" (DELEUZE, 2009, p.30). Na perspectiva do autor, o quadro é inseparável de duas tendências: ora ele tende à saturação, ora à rarefação. Nas imagens rarefeitas, ou "todo o acento é colocado num só objeto", ou "o conjunto aparece esvaziado de certos subconjuntos". Quando a tela fica toda preta ou branca, "o máximo de rarefação parece ser atingido com o conjunto vazio" (DELEUZE, 2009, p.30). Na cena da morte do cinegrafista n' *A Batalha do Chile*, os elementos da imagem são reduzidos de forma dinâmica, com a rapidez da bala que atinge o corpo e o leva ao tombo. O quadro é rarefeito, empobrecido de componentes, dando a ver um conjunto em esvaziamento que coincide com o esgotamento da vida. Todavia, em

---

<sup>38</sup> *A Batalha do Chile* documenta a tentativa de implantação do regime pelo presidente Salvador Allende, seguida pelo golpe militar que instaurou a ditadura de Augusto Pinochet no Chile. Desde a primeira tomada de cena até a montagem da quarta e última parte do filme, passaram-se 25 anos. As primeiras três partes foram filmadas no acontecimento montadas após o golpe de estado. *A insurreição da burguesia*, de 1975, *O golpe militar*, de 1977 e *O poder popular*, de 1979 colocam em narrativa a experiência da unidade popular num país ameaçado pelo imperialismo norte-americano. Já a quarta parte, *A memória obstinada*, de 1997, registra o retorno do diretor aos locais e aos personagens de *A Batalha do Chile*. Além do tempo dilatado de realização, o filme torna visível a permeabilidade da cena ao processo vivido.

relação aos efeitos da imagem, o declínio do quadro é potente, torna visíveis as forças que estão em jogo no momento da tomada.



Fig. 3 a 8: A Batalha do Chile, de Patricio Guzmán: a morte do cinegrafista Leonardo Henricksen. Na parte 1 - *A Insurreição da burguesia* (1:34'50") e na parte 2 - *O golpe de Estado* (03"15').

Por um lado, a imagem aniquilada em *A Batalha do Chile* se assemelha à imagem que se esvai nas cenas insurgentes contemporâneas: tremor na tomada, plano desestabilizado, rasuras no campo filmado, fim do plano. Diante da violência sofrida pelo corpo que sustenta a câmera, o espectador é colocado na tensão do acontecimento e o regime de representação – no qual coincidem palavra e objeto – é cindido pelos riscos da situação real. Por outro lado, o aparato cinematográfico d'*A Batalha do Chile* não possui a mesma mobilidade – ou soltura – dos equipamentos que percorrem os acontecimentos contemporâneos. Nas imagens insurgentes, a virtualidade do corpo-câmera digital desafia o inimigo filmado, ao passo que resiste à sua força de embate.

Em uma sequência da Mostra *Os Brutos 2015*, o documentarista filma um trecho da Rua da Bahia, em Belo Horizonte, ocupado pela Polícia Militar, durante um protesto do Movimento Tarifa Zero<sup>39</sup> contra o aumento do preço das passagens do transporte coletivo urbano. É noite, em cena vemos a Polícia Militar em diversos pontos da rua, vemos uma mulher acuada por um policial, vemos a cavalaria perfilada. Do espaço do antecampo, pela voz, o documentarista se mostra, atende o celular e conversa com alguém conhecido. “Alô, oi, oi, e aí velho, eu tô velho, não velho, a Tainá entrou pra dentro do hotel, os caras entraram lá, ela não tava conseguindo nem falar velho. A Isis também tá lá? Boto fé. Não tem ninguém comigo velho, eu tô na rua, na Bahia aqui, tô filmando, velho. Eles pegaram minha mulher e agrediram aqui de graça, velho”. Em um brusco movimento de câmera, o plano da rua cai, a conversa cessa, o corpo-câmera corre, filma a textura do chão e de seu deslocamento dinâmico.

No final da sequência, o documentarista diz: “filho da puta, o cara apontou a arma pra mim”. Na mesma medida da voz *off* tradicional, aqui, a voz do documentarista também carrega sentido ao produzir uma imagem que não vemos, mas imaginamos. Apesar da cena tornar visível apenas o chão e o deslocamento inesperado do corpo que filma, a voz do documentarista indica o motivo da sua veloz e imediata retirada. Há uma lacuna da imagem, daquilo que ela não pode mostrar, onde o espaço do antecampo, uma vez vocalizado, se oferece como coeficiente de imaginação para o espectador. Pelo embaraço do momento, pela interferência violenta sofrida pelo corpo-câmera, a imagem é insuficiente e o espectador por vir é chamado para o trabalho do sentido pela voz. Com uma arma apontada para si, impedido de filmar a ação policial, o corpo-câmera é ameaçado e corre para se proteger. O equipamento leve e portátil permanece ligado enquanto o corpo-câmera foge.

---

<sup>39</sup> Conforme página do movimento no facebook, “Tarifa Zero é uma proposta de mudança na forma de financiamento do transporte público. Ao invés de se cobrar no momento do uso, o transporte deve ser financiado como os outros serviços públicos: por toda a sociedade”.

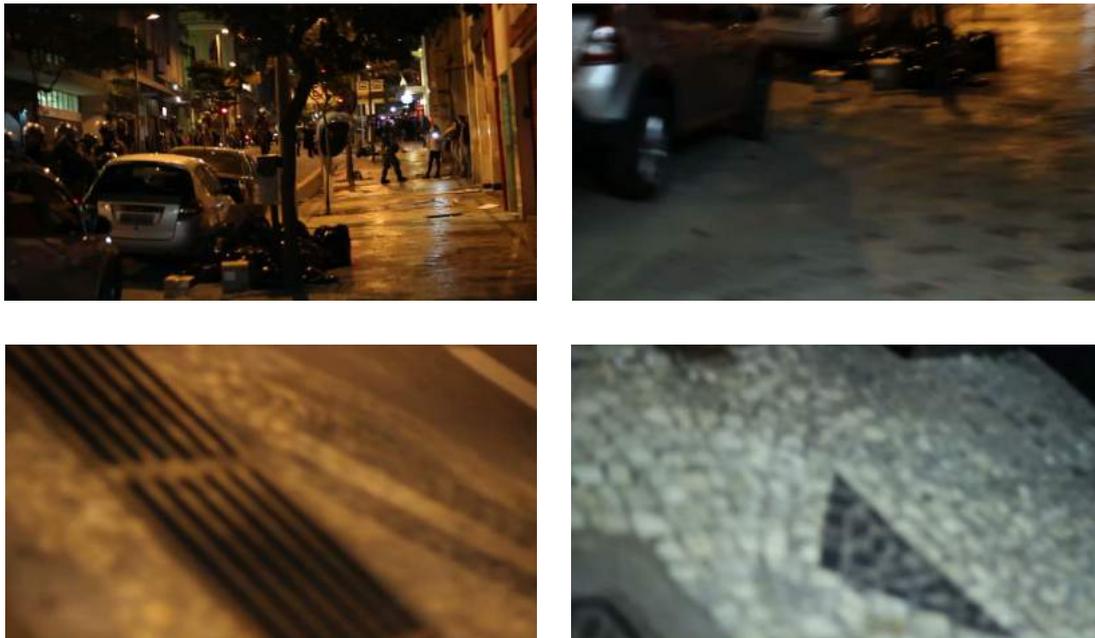


Fig. 9 a 12 - *Os Brutos*, 12 de agosto de 2015 | 24'47" a 25'05" | corpo-câmera corre ameaçado.

Se antes víamos em quadro a intervenção dos policiais junto aos manifestantes, agora vemos os vestígios de um corpo real que filma sob ameaça, “algo que possa levar a compreender melhor o que ocorreu, algo que tenha escapado, algo que não foi dito” (BARTOLOMEU; VEIGA, 2015, p. 132). Para aquilo que não podemos ver, a voz *off* aparece como vestígio, permitindo que nós, espectadores, possamos criar a nossa imagem do acontecimento. Aqui, o vestígio se apresenta como um traço do aparecimento do antecampo nas imagens insurgentes e se constitui como uma possibilidade de articulação da atividade do espectador àquilo que resta como indício de uma ação filmada no calor da hora. O vestígio é, em alguma medida, a forma como o antecampo se faz sentir na imagem. Na célebre frase de Walter Benjamin (1994), os vestígios seriam, então, uma “pequena centelha do acaso, do aqui agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (BENJAMIN, 1994, p.93).

Nessas imagens restam, então, vestígios, rastros de uma ação política, restos de uma situação de opressão policial que interrompe o fluxo de um ato político. Nas imagens que analisamos, os vestígios trazem as marcas da ação do corpo-câmera ameaçado no acontecimento, atestam seu movimento em relação à bravata que não filmou, indicam uma câmera ligada enquanto o

documentarista se afasta, constrangimento que só ganha sentido por meio da voz *off* que aparece também como um sinal daquilo que compele o corpo à ação e o antecampo à modulação.

Nas imagens insurgentes, o vestígio, em seu caráter de ausência, é condição inerente ao processo de produção. Uma ausência que diz respeito não apenas à precariedade do momento e, conseqüentemente, da imagem, mas também aos gestos de interdição que bloqueiam a gênese – que tornam ausentes as presenças que dariam sentido à imagem. A ausência também remete aos fatores políticos que levam à eclosão de um acontecimento – fruto da escassez material e social sentida pela parcela da população que protagoniza a manifestação.

No filme *Com Vandalismo*, ao fugir das balas de borracha e das bombas de efeito moral que são lançadas contra os manifestantes, o corpo-câmera encontra-se encantado entre duas paredes. Em cena, vemos a fumaça dos explosivos e outros documentaristas que também registram aquela situação. Assim como o corpo que filma, o espectador se sente encurralado. A imagem trepida ao passo que o corpo-câmera se esquia para desviar dos projéteis lançados à distância pelos policiais. Essa forma de variação do antecampo, expressa no trepidar da imagem, atesta o sujeito em perigo que é capaz de colocar o espectador em cena, traduzindo o efeito de real aos moldes de Comolli (2006). Essa espécie de câmera subjetiva, que eleva a inscrição verdadeira ao grau máximo, coloca o espectador no ponto de vista de quem filma e o faz de modo diferente do cinema de ficção, e até mesmo dos jogos de videogame, que lançam o jogador na cena da violência. Aqui, o espectador participa da cena a partir da experiência real do corpo que filma e traduz o político na imagem na medida em que o ilusionismo dá lugar à cena do acontecimento tomada de dentro.



Fig. 13 a 19 - *Com Vandalismo*, da Nigéria Audiovisual | 41'20" a 41'30" | corpo-câmera encurralado.

Ainda no filme *Com Vandalismo*, durante um ato político contra a Copa das Confederações da FIFA em 2013, o documentarista se posiciona atrás da barreira policial para filmar, posicionamento pouco habitual para quem filma *do lado* dos manifestantes. Com pouco tempo de tomada, o corpo-câmera é atacado. Os policiais filmados agora impedem o documentarista de filmar, um dos agentes que ocupa a barreira lança sua mão em direção à lente da câmera, agride o equipamento. Em cena, vemos uma mão com luvas pretas adentrando o quadro, *frame a frame* o movimento dessa mão é hostil, direcionado à interdição da imagem. A mão que quer apagar é do policial que faz de sua ação no acontecimento o próprio acontecimento que interdita a imagem. Quando o aparato é colocado em risco e a condição de filmar afetada, a imagem dá a ver sua dimensão acontecimental que não apenas abala o regime de representação revelando a linguagem cinematográfica, como também interdita o protesto, o próprio sujeito, portanto, a possibilidade da imagem. Com o golpe policial, a câmera é lançada ao alto.

Se antes a cena tornou visível a barreira policial que interditava a passagem do ato político, com o ataque sofrido pelo corpo-câmera a imagem revela o azul do céu. Antes apontada para os policiais, agora desviada para o céu azul, a câmera que filma voltada para o alto, que perde o controle do quadro escolhido, é uma câmera coagida e o que filma indica a violência sofrida pelo corpo na gênese da imagem. O azul, que a princípio, só remeteria às metáforas associadas ao céu – liberdade, infinito, universo –, será carregado do peso da opressão, da interdição, da impossibilidade do político enquanto aparição da diferença. Na medida em que não se trata de uma imagem planejada, ou aleatória, que queira ressaltar a azuleza do azul, mas forçada, a diferença surge impregnada no azul que suporta toda a potência do acontecimento. O acontecimento está em não haver mais imagem, ou de só ser possível uma outra imagem que não mais a da disputa. O que se retira da imagem, retorna pela própria retirada. Aqui, o vazio do azul é político.



Fig. 20 a 26 - *Com Vandalismo*, da Nigéria Audiovisual | 10'34" a 10'40" | imagem interdita na gênese.

Em *Ressurgentes – um filme de ação direta*, três sequências revelam a modulação da imagem-interditada. As duas primeiras sequências foram filmadas no contexto da disputa pelo território do Santuário dos Pajés, área de conflito entre empresários, de um megaempreendimento habitacional, e indígenas, que ocupam e protegem a região com apoio de movimentos autônomos de Brasília. A iminência da construção de grandes torres com apartamentos de luxo ameaça o processo de demarcação da terra desses povos originários. Na sequência analisada, vemos em cena um militante que convoca o antecampo e aponta o Coronel Magalhães. Os planos acompanham os gestos do jovem de moletom marrom que narra a situação e indica quem deve ser filmado e porque: “esse aqui é Coronel Magalhães, é dono de um dos apartamentos aqui no noroeste, está de alguma forma se utilizando do fato de que ele é policial militar para estar aqui dando um respaldo para a obra”. Filmando *do lado* do militante, o corpo-câmera atua na cena provocando o coronel e seu capanga, perseguindo os corpos inimigos.

Em poucos segundos de cena, o militante sai de quadro e o jogo se dá entre o documentarista e o Coronel Magalhães. Detrás da câmera, o documentarista pergunta: “e esse bundão aí de azul, quem é?”. Aqui, o antecampo varia não apenas no ato de filmar aquilo que o militante indica e empraza, mas também de provocar a própria cena, quando desloca seu corpo em direção aos sujeitos filmados e expressa na pergunta em *off* uma parcialidade que afronta. Diante de tal incitação, Magalhães caminha em direção à câmera, gesto que institui a cena provocada pelo documentarista. Defronte ao aparato, que acusa e denuncia sua posição de privilégio, o Coronel ataca, atinge o corpo, golpeia o equipamento, interdita a imagem. O bloqueio da cena é anunciado por uma tela preta que subscreve a sequência. Constituído por rarefação, o quadro se esvai em *frames* texturizados pela força das mãos que atacam a câmera para apagar a imagem. Aquele gesto provocado pelo documentarista torna visível a força que interdita os indígenas na luta pela demarcação da terra no Santuário dos Pajés. “Não ultrapassem o limite da propriedade privada, do contrário, atiramos”. “Não se rebelem, não insurjam”. “Não extrapolem a divisa que separa aquilo que pode ser visto daquilo que não pode ser visto, do contrário, interditamos, bloqueamos, apagamos, mostramos a hegemonia que nos concede o poder de tomar terras e tirar vidas”.



Fig. 27 a 33 - *Ressurgentes*, de Dácia Ibiapina | 31'35" a 32'03" | sujeito filmado ataca a câmera.

“Para combater o inimigo é preciso filmá-lo”, escreve 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 a cena, mas também para o contexto. Quando o corpo-câmera é atacado na sequência de *Ressurgentes*, a relação estabelecida entre o sujeito filmado e sujeito que filma sai da ordem da provocação que incita uma denúncia – ação do documentarista – e assume o domínio da brutalidade que referencia o Coronel no lugar do inimigo – reação do documentado. Podemos problematizar a ação do documentarista que provoca o homem branco para que ele construa sua *mise-en-scène* em um regime de adversidade, por outro lado, os limites éticos da própria situação filmada – o conflito entre empresários e indígenas – já estão tensionados desde o início.

Em outra sequência do filme, assistimos à tentativa de reintegração de posse do Santuário dos Pajés expedida pelo judiciário contra a resistência indígena. Por impedir o cumprimento do mandato judicial, um grupo de militantes é detido pela Polícia Militar. O documentarista acompanha todo o processo e, em dado momento, a força policial se volta contra ele para impedi-lo de filmar. Do espaço do antecampo, escutamos uma voz: “eu só estou querendo filmar, não vai tomar a câmera não!”. Aqui observamos que o antecampo varia quando o documentarista é atacado, se colocando em cena pela voz *off* que afirma a resistência pela imagem. Vemos que o dedo do documentarista extrapola o espaço do antecampo e atinge uma porção do quadro ocupando o visor, borrando a imagem, tornando-a opaca. Essa opacidade, contudo, constituinte também das imagens insurgentes, não atende a uma pretensão estética *a priori*, como a do cinema moderno e dos filmes empenhados em desfazer a ilusão de tudo ver, ao jogar com o visível e o invisível. Aqui, a opacidade parte do contexto, diz que a imagem nunca é inteira, que é próprio do acontecimento deixar marcas, tornando visíveis os limites das imagens que são políticas de nascença.

Pela movimentação do plano, sentimos que a câmera avança e retrai como se fosse o instrumento de luta e defesa do corpo ameaçado. Um segundo policial entra em cena contra o ato de filmar. A imagem se precariza na medida em que o inimigo avança com golpes de cassetete, e o corpo-câmera recua se protegendo. A câmera é frágil e carece de cuidado, se, naquele ato, o policial acertasse a câmera, em um único golpe o equipamento estaria destruído, impedido de filmar. Já o documentarista é visto em sua potência. Com uma energia de luta que garante a cena, ele calcula a distância segura entre a câmera e seu inimigo. A saraivada de golpes é tão constituinte quanto ameaçadora da sequência, assim como a distância institui e preserva a imagem.

No fundo do quadro, vemos brechas da situação que provoca a disputa pela imagem, um contingente policial dedicado a deter um pequeno grupo de militantes que resiste à prisão. A corporação ocupa grande parte do quadro, seja por meio do ataque em primeiro plano, seja por meio da ação contentiva ao fundo. Na mesma medida em que o corpo-câmera resiste pela imagem, o grupo de militantes resiste pela liberdade. Na cena, a liberdade do corpo que filma coincide com a libertação da imagem. Imersa no acontecimento, a soltura da câmera é condição *sine qua non* para sobrevivência e emancipação da imagem.

No desfecho da sequência, a cena não se apaga, o corpo-câmera retrai e recua no espaço do antecampo, calculando a distância e garantindo o acontecimento na imagem. No final da sequência, o policial abandona seu ato hostil, cessa o ataque e sai da cena. Não que ele saia do quadro, ele sai da cena da violência que instaura o acontecimento, mantendo-se no quadro em movimento de retirada. Enquanto o policial recolhe sua brutalidade, com o aumento da distância, o documentarista ironiza: “parabéns, você conseguiu seu filme, Charles Bronson”, remetendo ao ator hollywoodiano consagrado na década de 80 pela atuação em *Desejo de Matar* e em vários outros *thriller* de ação e violência.



Fig. 34 a 43 - *Ressurgentes*, de Dácia Ibiapina | 38'40" a 39'12" | segundo ataque policial.

A cena de um grupo de militantes detidos de forma violenta é uma denúncia. Por meio dessas imagens é possível, no processo de montagem, construir uma narrativa de resistência diante das forças policiais que executam a reintegração de posse contra os indígenas. É possível mostrar o uso excessivo de força policial diante daqueles que reivindicam o território e o próprio direito de manifestar contra as arbitrariedades do Estado e do poder econômico. Entretanto, a imagem da tentativa policial de interdição do próprio advento da imagem indica um antagonismo de outra ordem, uma disputa por aquilo que pode ou não ser visto pelo espectador. Se a imagem da resistência à prisão, em um contexto de luta, torna visível a violência física e corporativa praticada pelo Estado, a imagem da interdição da imagem, o veto do olhar, dá a ver a violência simbólica e estrutural que constitui o próprio Estado. Ao atacar o corpo-câmera, o policial ataca o olhar que elabora sentidos a partir da sua ação. Quando o antecampo se manifesta pela ameaça ou pelo ataque ao corpo-câmera, ele abala a própria estrutura de poder que se coloca em cena contra a ação documentarista.

A terceira sequência analisada em *Ressurgentes* foi filmada durante um ato do Movimento Passe Livre cercado pela Polícia Militar de Brasília. Em meio a um gramado, paisagem típica da capital federal, um manifestante é detido por policiais militares e agentes do Comando de Operações Especiais (COE). Um documentarista acompanha a detenção e filma todo o processo. Ele não intervém diretamente, mas incide perseguindo a cena e registrando a forma brutal como a polícia lida com o manifestante que resiste à prisão. Um militar percebe a ação do corpo-câmera e se volta contra ele, avança em direção ao espaço do antecampo. Aqui, a cena da disputa entre os policiais que capturam e os manifestantes que resistem mais uma vez passa à disputa pela cena, entre o documentarista que filma e o militar que ameaça. Ao sofrer tal intervenção, o plano perde a estabilidade, o antecampo se coloca pela ação das forças policiais.

Se antes o documentarista filmava a violência sofrida por um corpo detido, agora ele filma o ataque sofrido pelo seu próprio corpo. Um agente do COE o ameaça, aponta-lhe uma arma, mira, atira. Vemos o estouro da pólvora que dispara a bala de borracha. O projétil é alvejado para baixo no

intuito de acertar as pernas e os pés daquele que insiste com a câmera. O policial atira para amedrontar, para ferir sem matar, para impedir a filmagem sem aniquilar o corpo que filma. Outro agente participa da ação lançando *spray* de efeito moral, ou seja, não se trata de uma ação individual, de um embate homem a homem, aqui, a disputa é entre um corpo e uma estrutura. Ao entrar em cena e também constituir o acontecimento, o segundo guarda arrasta consigo o peso da instituição, a orientação expressa de coibir o direito de filmar. A fumaça do *spray* ofusca o quadro; se antes víamos em segundo plano a cena da prisão dos jovens – situação que dispara o processo de disputa pela imagem –, agora vemos apenas o corpo policial em meio à nebulosidade do seu instrumento de guerra, um homem fardado, dedicado a esfumaçar o simbólico, um regime policial absorto pelos rumos da própria imagem.

Enquanto filma os gestos dos policiais, o documentarista grita “calma, calma”, dando a ver como se afeta naquela situação e colocando sua dimensão humana em cena. Atacado em seu exercício, resistindo para filmar, o homem se lança na imagem. Mesmo diante da investida policial, o documentarista mantém a câmera empunhada, testa os limites do inimigo – importante papel da câmera – ao passo que endereça, na gênese da imagem, a tentativa institucional de obstrução da cena. O documentarista resiste filmando para continuar filmando e mostrar que não pode filmar. Testar os limites da violência policial é um ato duplamente subversivo da imagem. Por um lado, a câmera – em sua dimensão simbólica – empodera o corpo que filma, produz um desejo de imagem que coloca o espectador na cena provocando um efeito de real. Por outro lado, ao colocar o espectador na cena, a câmera provoca o sujeito filmado. É pelo esvaziamento da imagem que os policiais atacam com balas de borracha e *spray* de pimenta. A imagem-interdição institui a cena configurando um campo de disputas em torno da sua própria concepção. É ela que concede a força para filmar, é ela que provoca a força que interdita a filmagem. No desfecho da sequência, a guarnição do COE consegue afastar o documentarista da sua intenção primeira; se antes o homem perseguia a cena para proteger o militante detido, agora ele se retira em resguardo. A distância entre o ativista da imagem e a instituição policial aumenta, o dilatamento do intervalo é sua salvaguarda.



Fig. 44 a 53 - *Ressurgentes*, de Dácia Ibiapina | 18' a 19'19" | corpo-câmera atacado.

Se n'*A Batalha do Chile* o fim do plano, o fim da figuração da tela negra, coincide tragicamente com o fim da vida, nas imagens que analisamos a tentativa de interdição do sujeito que filma – a violência praticada contra a imagem – torna visível a energia de luta que pulsa com as imagens insurgentes, coloca em cena o inimigo em sua dimensão monstruosa para que o espectador possa, como nos indica Comolli (2001), construir suas próprias estratégias de combate. A imagem-interdição é imagem da emancipação espetatorial.

Quando o antecampo varia por meio do corpo-câmera ameaçado ou atacado e modula a imagem-interdição, os dois tempos da imagem são articulados: o tempo da gênese, no âmbito acontecimental e performativo, e o tempo da qualificação, da espetatorialidade em sua dimensão simbólica. No tempo da gênese, da insurreição da imagem, a cena se faz como o próprio sentido da cena. Do documentarista que foge ameaçado pelo policial que lhe aponta o arma n'*Os Brutos* – aquele que ouvimos em *off* –, ao homem que filma seu próprio ataque em *Ressurgentes*, a imagem cria o empuxo que ela mesma filma. Nesse sentido, ela é também performativa, ela se auto institui. A dimensão acontecimental faz fazer, a condição performativa se faz.

Em sua natureza agonística, a imagem é o centro da disputa e quando o inimigo visa bloqueá-la, o jogo entre ver e não-ver é posto em cena. As mãos do soldado em *Com Vandalismo* e do Coronel Magalhães em *Ressurgentes* são aquelas que interditam a imagem nos levando para o azul do céu ou para o vazio da tela preta; elas combatem outras mãos que empunham câmeras para filmar, mãos insurgentes, que *se erguem contra* a barbárie estado-capital que perdura no território brasileiro. No ato de coibição, as mãos que miram o apagamento do olhar são, elas mesmas, aquelas que o colocam na cena, implicando o espectador por vir e imprimindo, no presente, o futuro da imagem.



Fig. 54 - Fotograma de *Acabou a Paz, isso aqui vai virar o Chile*, de Carlos Pronzato.

## 4.2. Imagem-barricada

Na cena do acontecimento, o corpo-câmera carrega um sujeito que luta e resiste. Seja pela imagem, seja pela pauta em questão, o documentarista se movimenta no espaço que filma e, donde filma – do espaço do antecampo – produz suas próprias barricadas. Assim ele se protege, resguarda seu equipamento e seu ímpeto de filmar. Assim ele gera uma imagem emoldurada pelo território em disputa, cria uma camada de opacidade que refrata o campo visível ao passo que tensiona o olhar naquilo que ainda escapa enquanto cena. Uma barricada é uma espécie de trincheira improvisada, um obstáculo colocado entre os sujeitos que resistem e a situação de perigo. As barricadas povoam o imaginário da resistência contra os poderes hegemônicos, construídas a partir dos objetos disponíveis no local da batalha, ou planejadas estrategicamente, as barricadas compõem a iconografia da guerra, do conflito, do protesto. Em recente dissertação defendida na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Priscila Musa dedica parte do *Caderno de Imagens: Câmera à iconografia das barricadas*.



Fig. 55 - Fotografia da barricada na Rua Leila Diniz durante resistência das Ocupações Urbanas da Região de Izidora em Belo Horizonte, 2014, por Priscila Musa. Extraída de *Movimentos Imagem*, 2016, Priscila Musa.



Fig. 56 - Fotografia de barricada na Cisjordânia, Palestina Livre Manifestações Nakba, 2011. Extraída de *Movimentos Imagem*, 2016, Priscila Musa.

Nas fotografias do Caderno de Imagens: Câmera, alguns pedaços de cidade e objetos do cotidiano constituem outros arranjos: foram transformados em barricadas, escudos e máscaras. Pedras de calçamento das ruas, grades de proteção das árvores, banheiros químicos, carcaças de ônibus, grades de trânsito, carros, tampas de lixo, galões de lixeira, portas, placas de trânsito ganharam outras configurações e expressam outras formas de cidade. Em Paris na França, Salvador da Bahia, Aleppo na Síria, Hong Kong na China, Isidora em Belo Horizonte, Ocupação Pinheirinho em São Bernardo do Campo, Cisjordânia na Palestina, Oakland nos EUA, Washington nos EUA, Rio de Janeiro, São Paulo, Kiev na Ucrânia, Roma na Itália, Belo Horizonte, Nova Iorque nos EUA, Uagandougou em Burkina Fasso, Istanbul na Turquia, Illinois nos EUA, Cairo no Egito, Brasília, a precariedade das intervenções que defendem a cidade até o próprio corpo, em múltiplas escalas, é revelada nas fotografias que atravessam espaços, tempos, corpos através do mundo, nos contextos mais diversificados. (MUSA, 2016, p.244)

As barricadas atravessam a história das guerras e conflitos mundiais e chegam ao território urbano contemporâneo para não apenas cumprir sua função historicamente elaborada, mas também para adquirir novos significados. Nas imagens insurgentes, as barricadas são escudos de proteção do corpo que filma, mas também da imagem que ele produz. Fazendo uso de estruturas da rua em conflito, se escondendo por detrás de postes e muretas, o corpo-câmera constrói suas próprias barricadas e ressignifica o espaço da cidade. Nessa medida, o antecampo varia na imagem ao

demonstrar, por um lado, a fragilidade do corpo que sustenta o aparato, por outro, a necessidade de filmar apesar de tudo, de se aconchegar em um lugar seguro para agir. Ao se proteger pra filmar, o corpo-câmera se mostra na imagem.

Em uma sequência de *Acabou a Paz, isso aqui vai virar o Chile*<sup>40</sup>, filmada nas ruas de São Paulo, o documentarista filma defronte à barreira policial. Com o início do ataque, os estudantes correm, são expulsos do campo pela força do choque que acabara de explodir. O documentarista, assim como os manifestantes, corre. Ao fugir dos efeitos da bomba ele visualiza uma mureta – talvez um canteiro central entre avenidas –, e pula por detrás dela. Lança seu corpo em guerra para a zona segura da barricada de proteção. Dali ele pode filmar. Abaixado e escondido, ele filma a rua tomada pela fumaça e um jovem que resiste naquela situação. Metade do quadro, toda porção inferior, é ocupada pela textura de concreto da barricada que imprime a política na imagem insurgente.



Fig. 57 - Fotograma de *Acabou a paz, isso aqui vai virar Chile*, de Carlos Pronzato: por trás da mureta de contenção.

---

<sup>40</sup> *Acabou a Paz, isso aqui vai virar o Chile* (2015), documentário dirigido por Carlos Pronzato, narra a saga dos estudantes secundaristas de São Paulo por uma educação pública de qualidade.

Na cena d'*Os Brutos 2013*, o documentarista filma de cima de um viaduto, o plano aberto manifesta o ponto de vista que vê do alto. Embaixo, na avenida, vemos um momento do conflito entre manifestantes e a cavalaria da Polícia Militar. O corpo-câmera está no fogo cruzado entre os policiais que atiram bombas e balas de efeito moral, e os rebeldes que lançam pedras, pedaços de madeira e outros objetos na cavalaria de cima para baixo. Para filmar, ele se abaixa e faz da mureta do viaduto a sua barricada. Vemos os objetos que cruzam a cena, aqueles que ameaçam o documentarista no turbilhão do acontecimento e mobilizam o seu ato de abaixar, esconder. Retrai o corpo, mas a câmera permanece na área de risco. Na borda inferior da imagem surge um traço diagonal, uma área esvaziada de luz, mas tomada pela dimensão acontecimental da imagem-barricada.



Fig. 58 – Fotograma de *Os Brutos*, 22 de junho de 2013: corpo-câmera filma por trás de barricada improvisada.

Ainda n'*Os Brutos 2013*, um manifestante filma o confronto entre a cavalaria e os insurgentes embaixo do viaduto. Seus gestos são repetitivos e carregam o medo de estar dentro do acontecimento. Por vezes, ele se esconde atrás de um poste, naquele momento, sua barricada. Com um poste que atravessa o centro do quadro e uma câmera estremeçada na tomada, essa

imagem-barricada dá a ver o efeito de real que coloca o espectador dentro da cena. Assim como o manifestante que filma se sente acuado e retraído, o espectador se encolhe.



Fig. 59 – Fotograma de *Os Brutos*, 22 de junho 2013: corpo-câmera filma e se protege.

Em *Vozerio*, a cena é tensionada pela moldura do buraco por onde se filma, máscara que compõe o quadro, criando um outro quadro e exibindo a barricada. Aquele modo de filmar protegido, retraído, indica que o campo filmado é uma zona de risco. No centro do quadro, vemos rebeldes armados em postura de ataque; na cena, eles também têm sua barricada, estão escondidos por detrás dos muros no cruzamento da rua de encontro com o inimigo. O sujeito que filma se esconde em uma das ruínas da cidade destruída pela guerra, lá ele encontra uma passagem de luz à cena. Dali, protegido, ele se posiciona para filmar a ação daqueles que se revoltam.



Fig. 60 – Fotograma de *Vozerio*, de Vladimir Seixas: filmando na Líbia, documentarista faz das ruínas sua proteção.

A imagem-barricada se situa no primeiro tempo da imagem, na tensão de guerra, no calor da hora. Ela é modulada por um fragmento de moldura que a atravessa e a reorganiza, dando a ver um corpo que resiste ao filmar, mas também um corpo que elabora estratégias para o ato de filmar em risco. A camada opaca aplicada no quadro revela os limites da própria imagem insurgente, que nunca é inteira. Não é possível se colocar diante do contexto filmado, a menos que se fabrique algo que sirva à proteção do corpo que filma no fogo cruzado.

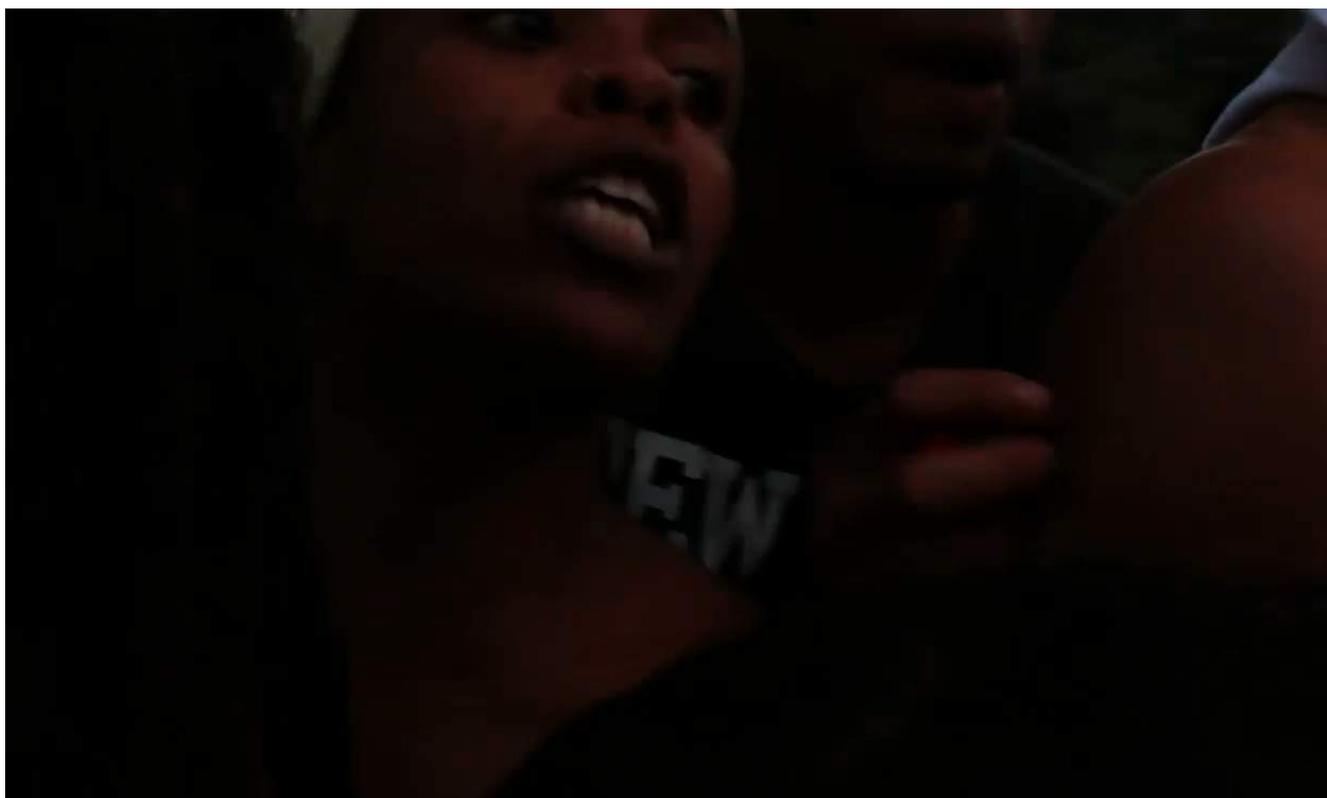


Fig. 61 - Fotograma de *Os Brutos* 2013.

### **4.3. Imagem-de-dentro**

Do conjunto de imagens d'*Os Brutos 2013*, analisamos, a seguir, as cenas do primeiro ataque com bombas de efeito moral exibido na mostra. No começo do plano, é possível mais escutar do que ver. Barulhos de bomba, tiros, estrondos, um helicóptero sobrevoa a área e o som das hélices dura toda a sequência. A imagem trepida no compasso dos estouros, parece uma coreografia bem orquestrada, mas a harmonia é caótica e devastadora. Nada fica no lugar.

Os corpos se movem em múltiplas direções, um formigueiro que acabou de ser atacado. Os manifestantes estão próximos uns dos outros, os corpos se comunicam e se atiram. Na mesma medida, o corpo-câmera experimenta o acontecimento, rodopia, gira para um lado e para o outro; não há um sentido para a tomada das imagens, o registro se dá no calor da hora em constante fricção com o real. Ora a câmera filma o céu, a copa das árvores, o topo de uma edificação limítrofe à pista ocupada, os postes de iluminação pública, as placas de trânsito fixadas no alto, ora filma os rostos e a textura dos corpos dos manifestantes. Nessa sequência, o espaço do antecampo parece asfixiado, encurralado, o que faz com que a câmera só encontre campo de visão voltada para o alto ou para o interior da multidão. Não há distância, apenas proximidade. Alguns manifestantes pedem "calma, calma". A única certeza naquele momento é de que as bombas advêm de um lado do quadro, lado contrário ao fluxo de pessoas.

O som dos apitos e os gritos de "sem violência" disputam o espaço do fora-de-campo com os estrondos sonoros do aparato de efeito moral usado pelas forças policiais. No horizonte, o sol se põe, vemos algumas mãos erguidas ao alto, sinal de quem se rende, de quem "pede arrego". Porém, parece que não há olhos para aqueles sinais, a não ser os olhos do documentarista que, em um pequeno momento de equilíbrio, escolhe o que filmar. Nessas imagens, o antecampo varia pela movimentação frenética do corpo-câmera imiscuído na cena do acontecimento. A imagem-de-dentro é tomada em meio ao tumulto, o antecampo sofre a pressão do conflito que estoura ao lado e produz a sensação de uma câmera sem olhar, ou com pouco respiro para visão. O sujeito que filma de dentro do acontecimento experimenta o fluxo da multidão sem controle, sem domínio de si, propensa às forças que atormentam o fora-de-campo. Um fora quase dentro.

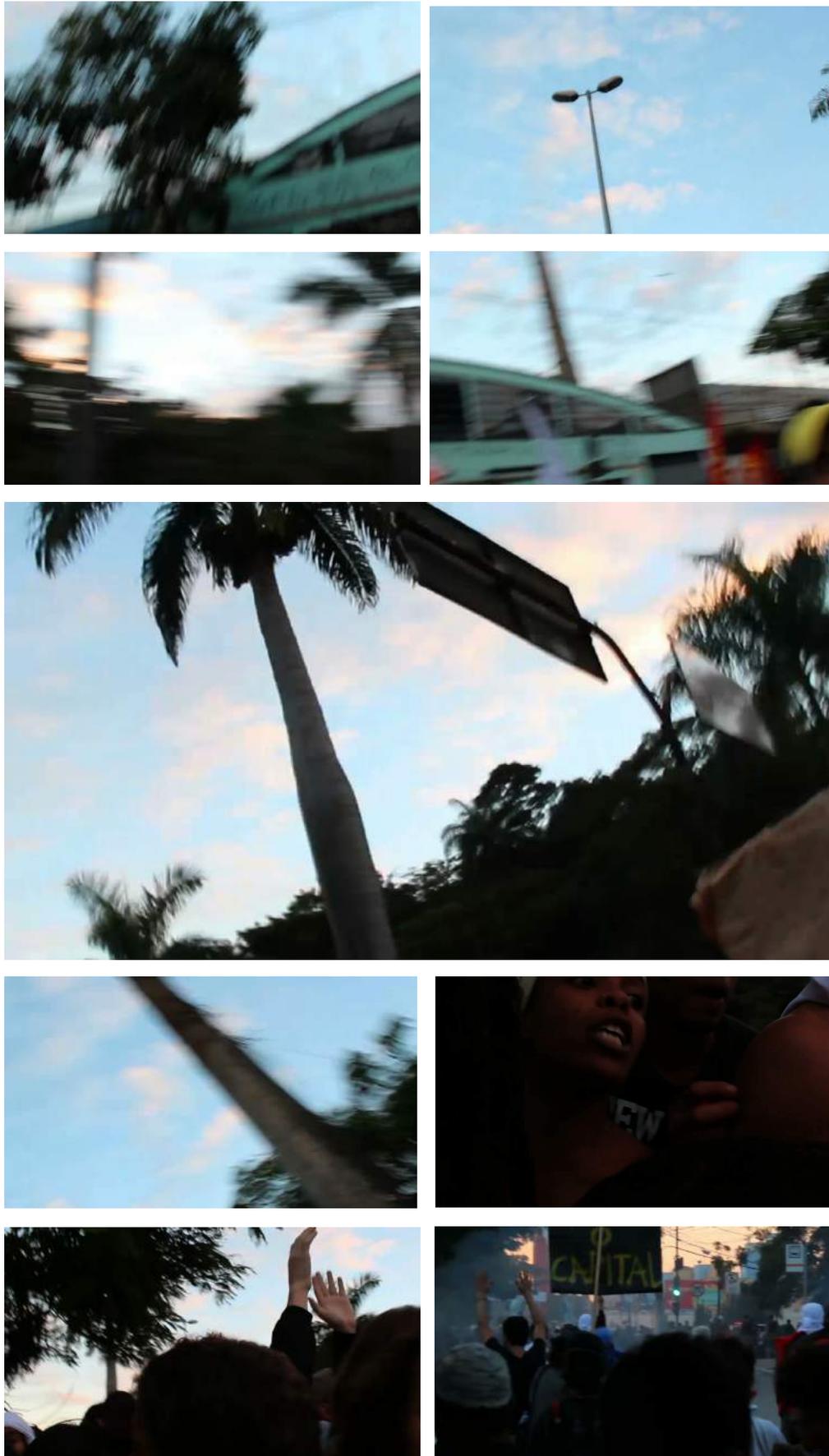


Fig. 62 a 70 - *Os Brutos*, 16 de junho de 2013 | 54'33" a 57'10" | primeiro ataque: câmera convulsiva.

“Calma, calma, calma”, escutamos. Trata-se de mais uma sequência de imagens frenéticas e estremecidas, da Mostra *Os Brutos 2013*. “Joga no buraco, chuta”. Vários disparos de balas de borracha e a câmera filma voltada para cima, um contra *plongée* que coloca em quadro o céu, a copa das árvores e a fumaça, uma câmera que filma sem olhar, mas mostra até onde vai a cena da disputa, produzindo seus vestígios. “Nessa medida, não se trata do lugar histórico do regime representativo, ou seja, como as imagens representam *a priori* o histórico ou o político, mas esse lugar histórico benjaminiano do saber-ainda-não-consciente<sup>41</sup> que estaria no limiar entre o sono e a vigília” (VEIGA; KIMO, 2016).

Basta-nos sublinhar que a potência da imagem, com o momento do despertar que a caracteriza, é formalmente apreendida como uma potência do limiar. Isso significa afirmar seu caráter ao mesmo tempo originário e sobredeterminado, imediatamente surgido e extremamente complexo. Nesse sentido, Benjamin teria, de fato, considerado a imagem como o fenômeno originário de cada apresentação histórica. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.127)

Pelo azul do céu ou pela copa das árvores, a imagem-de-dentro dá a ver um conflito que transborda ela mesma, é política por não mais dar conta do político, uma política da forma que assume no acontecimento. Naquela circunstância, o céu e a árvore não são natureza, não são beleza pictórica, não são contemplação. Não se trata da imagem de uma paisagem, mas da paisagem como vestígio do sufoco. Ao mesmo tempo que guarda o conflito e aponta pra ele, a árvore sobre o céu é um entre, o limiar entre o sufoco e a possibilidade do respiro.

O plano é disforme não apenas pela convulsão humana que ocupa as ruas diante do ataque das forças policiais, mas especialmente porque o documentarista se desloca contínua e desordenadamente. A câmera se mantém ligada e esvaziada de escolhas e posições. O nascimento da imagem-de-dentro se dá no atrito do documentarista com um mundo em derrocada. O plano desliza de um canto a outro da avenida, o corpo-câmera corre e filma outros corpos que também seguem em disparada, a cada estouro de bomba aumenta a intensidade da corrida. Enquanto corre, ele filma o asfalto, as marcas de trânsito na pista, os pés dos demais manifestantes:

---

<sup>41</sup> “O momento da “conhecimentabilidade” histórica surge como uma dobradura dialética: constitui-se na dobra do sonho e do despertar, ou seja, no instante biface do acordar.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 125)

metonímias de uma cidade em disputa. A paisagem da cidade se configura em paisagem política que imprime vestígios de uma ação litigiosa. Escutamos gritos e vozes que contestam o ataque, mas também ouvimos o barulho do equipamento, o vento que corta o microfone, os ruídos captados pelo aparato tensionado na cena do acontecimento. Na sequência filmada, os pedaços de rua, as marcas na pista, os pés e seus sapatos, as pernas que correm de forma brusca, os resíduos das armas lançadas contra os manifestantes, o som que rasa o microfone, tudo que se vê e ouve é coadunado em uma textura fugidia, impregnada de tecido humano, urbano e político que se faz e refaz diante do ataque policial. O som é rasurado, a textura é, na maioria das vezes, acinzentada, da cor do asfalto, por momentos permeada pelas cores dos sapatos e das pernas que correm no mesmo sentido em que o corpo-câmera se desloca. Escutamos barulhos de tosse, engasgo, choro. A tensão que os corpos sofrem é colocada em cena, mas não vemos o conflito, apenas o resíduo que escorre pela sua margem, rastros, "reconhecidos como signos de algo que ficou sem que sejam frutos de uma intenção explícita" (GAGNEBIN, 2012, p.33).

Nessa sequência, o espaço do antecampo se reposiciona com agilidade, levado pelo fluxo do corpo que corre junto à multidão imiscuído na cena do acontecimento. O antecampo varia de forma dinâmica, tal qual o documentarista percorre o território urbano, assim como a textura fugaz que imprime. A cena do acontecimento é efêmera, muda vertiginosamente conforme o campo de forças que empurra aquela multidão, assim como a modulação da imagem-de-dentro se dá de forma tenaz. A cena não apenas torna visível um conjunto de texturas e audível uma gama de estrondos, mas também expõe um corpo que filma pela forma na qual é possível filmar no empuxo do acontecimento.

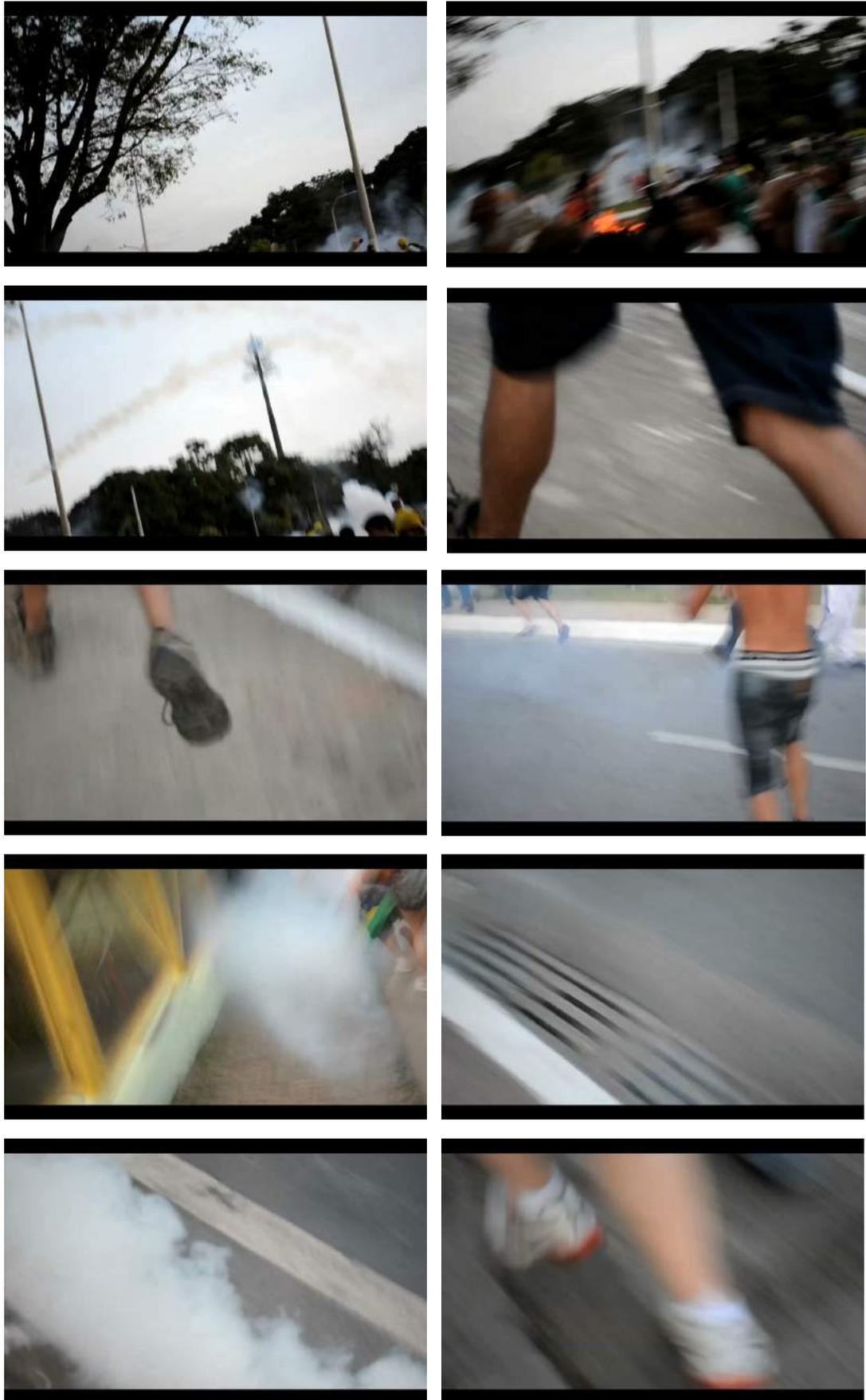


Fig. 71 a 80 - *Os Brutos*, 22 de junho de 2013 | 52'08" a 53'03" | corpos que correm, corpos que filmam.

Em uma outra sequência d'*Os Brutos 2013*, os estrondos das bombas e das hélices do helicóptero ocupam a banda sonora, nela também ouvimos os manifestantes que gritam "devagar, devagar". O corpo-câmera está em uma margem das pistas da Av. Antônio Carlos, em Belo Horizonte. Do outro lado, vemos a cavalaria da Polícia Militar. A textura de tecidos humanos e urbanos é mais uma vez impressa. A circunstância filmada é outra, mas parece que já vimos esse filme. Um som perturbador de buzinas também incomoda. A imagem-de-dentro é vertiginosa, labiríntica. O corpo-câmera segue o movimento dos corpos dos manifestantes que ele filma. Embrenha-se em direção ao inimigo. Avança. Quando as forças policiais atacam os manifestantes, o movimento é contrário, assim como os manifestantes recuam, o corpo-câmera também retroage. Quando o documentarista corre, o ato de filmar torna-se uma ação síncope, inconsciente, que imprime a rugosidade da circunstância vivida: marcas de asfalto, da sinalização de trânsito, dos corpos sem camisa, mascarados afoitos naquele jogo de vai e vem. No momento da tomada, o documentarista se faz corpo em risco na cena do acontecimento e a imagem que ele toma é, ela mesma, riscada. Por instantes ele recobra a consciência, o que coincide com a situação em que os manifestantes se recolocam no ato e avançam em direção às forças opressoras. A câmara vai e volta, atua e retrai, assim como corpo que filma e os corpos filmados.

É como um movimento de elástico que avança até o limite da bomba, do tiro, da força maior e sobre-humana que invade a cena. Quando retrai, o corpo-câmera recua como se pudesse transbordar, esvair da situação de opressão. Alan Bergala (2000) compara os movimentos de aproximação e afastamento da câmera àquilo que faz o elástico, vai e volta, preso a uma só tensão dos gestos de puxar ou afrouxar. Os cineastas que fazem uso desse movimento da câmera em relação ao objeto filmado na construção da *mise-èn-scene*, são chamados por Bergala (2000) de "cineastas do intervalo", aqueles que "trabalham dispondo os corpos no espaço, uns com relação aos outros, em um certo intervalo que os faz atuar" (BERGALA, 2000, p.28). Trazendo para o nosso contexto, das imagens insurgentes donde nos interessa as relações do documentarista com o acontecimento, por meio do movimento de elástico, o sujeito que filma constrói uma auto *mise-èn-*

*scene* visível na exposição do antecampo, na forma como o espectador percebe sua existência no momento da tomada.

Na perspectiva de Bergala (2000), que nos apresenta a metáfora do elástico para dizer do intervalo entre a câmera e a situação filmada, o cinema de intervalo dá a ver aquilo que está "entre", no meio termo entre a câmera e o personagem ou a situação filmada. Pela tomada inicial da sequência e dada a configuração do acontecimento, sabemos que o inimigo filmado é a Polícia Militar. É ela que está *do lado de lá*, disparando bombas de efeito moral e balas de borracha, é em função do conflito que o documentarista ali se posiciona. Nesse sentido, o espaço "entre" é ocupado pelos manifestantes, pela multidão que toma a cidade e povoa o quadro imagético. Entre a câmera e o conflito, vemos uma multidão que transpõe as bordas do quadro. É esse espaço "entre" que nutre, na cena analisada, a própria potência do elástico que avança e retrai, a força política daqueles que reconfiguram o espaço sensível no tecido urbano. Filmando *do lado* dos manifestantes, o documentarista captura a efervescência de seus pares, que estão "entre" a câmera e o inimigo, e, da ação policlesca, apenas marcas. Escutamos gritos, vozes enfurecidas, passos rápidos e urgentes, escutamos a revolta de uma multidão que ataca e retrocede.

É igualmente importante considerar que esse espaço "entre", ocupado pelos manifestantes, é também o espaço onde o antecampo se coloca a filmar. Nesse sentido, vemos um documentarista que se posiciona "por dentro", bem como "entre", no espaço intervalar. Ou seja, o mesmo sujeito que institui compõe igualmente o intervalo, o mesmo corpo que separa e determina uma distância está coadunado ao interior da cena, como se estivesse imantado, visto que tudo participa do campo de forças do momento da tomada. Quando corre, o intervalo se rompe, não há mais distância, apenas o sufoco do plano estremecido. Assim como os manifestantes avançam com força humana, o corpo-câmera acompanha com o movimento de elástico que vai e filma, mesmo nas piores condições. Afinal, aquele sujeito filma ao passo que se rebela. Nessa circunstância, a imagem-de-dentro se modula pelo movimento de ação e retração do corpo-câmera situado no espaço "entre".

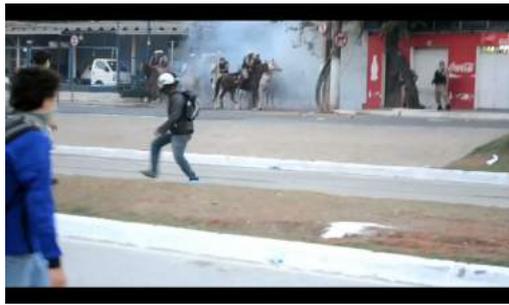


Fig. 81 a 90 - *Os Brutos* 2013, 22 de junho de 2013 | 53'04" a 54'10" | movimento de elástico e suas texturas.

Em outra cena d'*Os Brutos*, agora da mostra de 2015, uma jovem com autofalante em mãos diz em tom de deboche uma orientação dada pela Polícia Militar. "É preciso desobstruir duas faixas e deixar a ordem prevalecer". Um quase silêncio diante da informação, mesclado a uma série de questionamentos e desencontros. Ao que tudo indica, aquele grupo de manifestantes terá que tomar uma decisão, e isso não será algo fácil. Mas, antes mesmo disso, escuta-se o som de bombas. As pessoas correm, a tela fica preta, trepada, dando a ver feixes de luz que atravessam a lente, enquadra corpos que correm como vultos. O microfone do aparelho bate, é possível sentir. Quando o corpo corre, as imagens são trêmulas, o campo rasurado, riscado pelas luzes da rua, dos faróis dos carros, dos corpos que são capturados aleatoriamente. Quando o documentarista corre, a imagem-de-dentro coloca o espectador na cena do acontecimento pelo efeito de real que provoca.



Fig. 91 a 96 - *Os Brutos* 2015, 14 de agosto de 2015 | 11'41" a 12'10" | antecampo se expõe na tensão da cena.

Em algumas sequências do filme *Com Vandalismo*, também aparece a imagem-de-dentro quando o espaço do antecampo se manifesta em meio ao tumulto que explode. São modulações referentes ao primeiro tempo da imagem, ao tempo da nascença, e, nesses casos, onde a imagem ainda não é endereçada. São imagens tomadas de dentro dos acontecimentos, quando a câmera é uma extensão do corpo que experimenta o calor da hora.

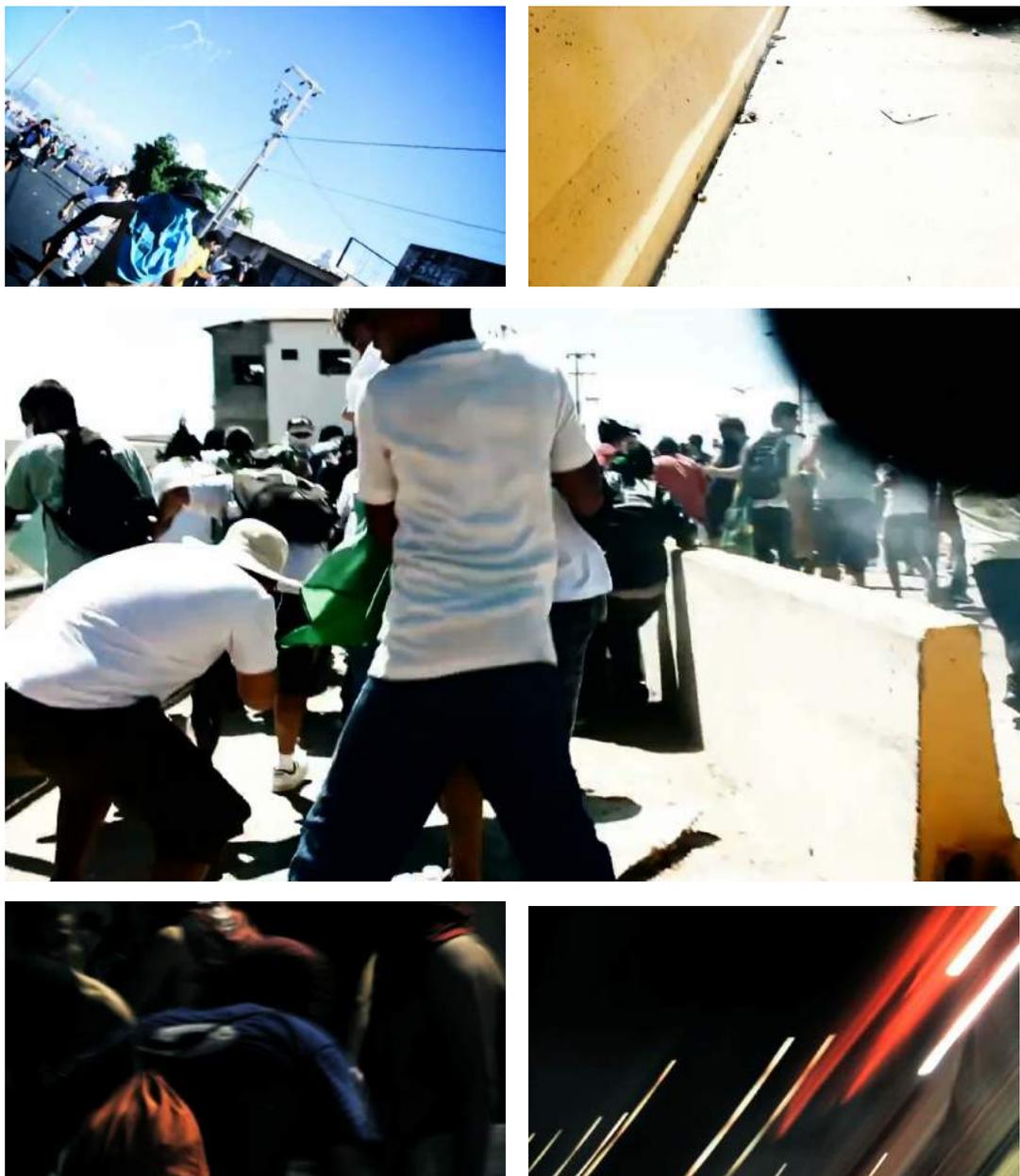


Fig. 97 a 101 - *Com Vandalismo*, da Nigéria Audiovisual | 6'44" a 7'34" | corpo-câmera imiscuído na cena.

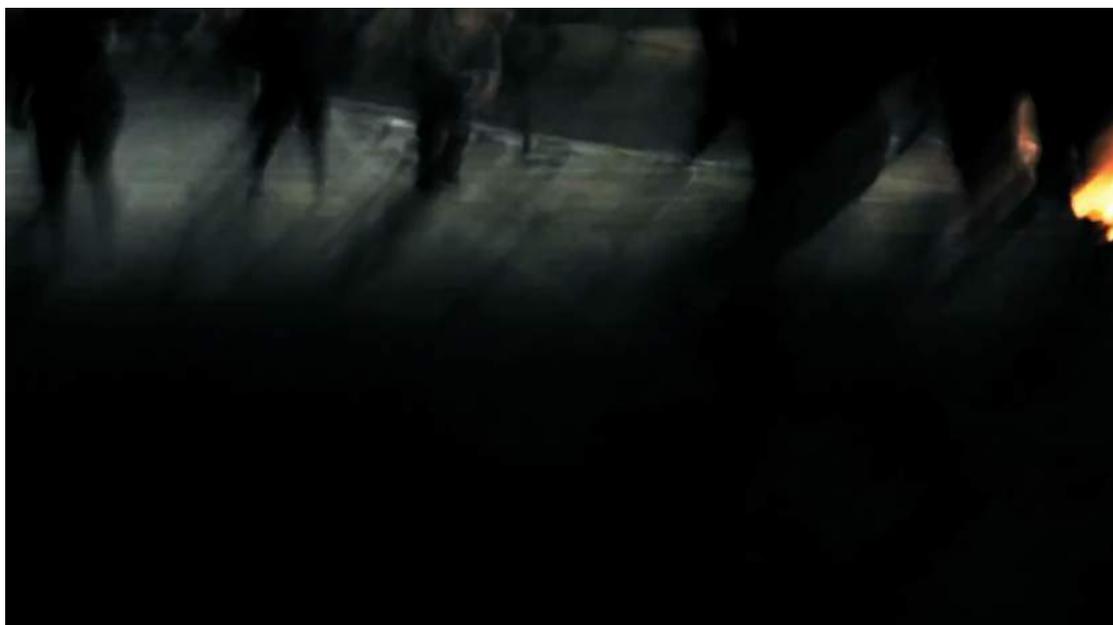


Fig. 102 a 105 - *Com Vandalismo*, da Nigéria Audiovisual | 29'26" a 29'54" | corpo-câmera filmando de dentro.



Fig. 106 a 109 - *Com Vandalismo*, da Nigéria Audiovisual | 38'25" a 39'30" | vestígios do movimento do corpo-câmera.

As modulações da imagem insurgente, como já caracterizadas, partem de atributos relativos ao antecampo em campo pelo comportamento do corpo-câmera no acontecimento: um corpo que corre, avança, retrai, filma sem olhar, filma quando e como possível. Também imerso na cena do acontecimento, o corpo-câmera modula imagens que imprimem silhueta daquele que filma ou do aparato, recortes de si em função das circunstâncias, uma estampa que revela a linguagem cinematográfica. Uma vez imerso, não é possível separar.



Fig. 110 - Fotograma de *Com Vandalismo*, da Nigéria Audiovisual: a sombra revela o equipamento.



Fig. 111 - Fotograma de *Rio em Chamas*<sup>42</sup>: "braço de selfie" na cena do acontecimento.

---

<sup>42</sup> Rio em Chamas (2014) é um documentário de autoria coletiva produzido a partir das jornadas de junho de 2013 no Rio de Janeiro.



Fig. 112 a 118 - *Vozerio*, de Vladimir Seixas | 31'30" a 31'42" | quando o próprio corpo que filma faz a cena.

Em cena tomada de dentro do acontecimento, na curta distância, em uma câmera sem olhar, a variação do antecampo dá a ver o movimento do corpo que entra no acontecimento para filmar, mas também para se juntar e se rebelar. Na mesma medida, a manifestação do antecampo torna visíveis vestígios da política na imagem – marcas da ação do documentarista, traços de um território em disputa. O corpo que corre, pula, age e recua também respira, fala, tosse, engasga, se cansa, sente o cheiro do gás lacrimogênio que sufoca e o ardor do *spray* de pimenta nos olhos.

São imagens da asfixia, da vertigem, do descontrole, do constrangimento: sensações que apontam não apenas o que se passa no antecampo, mas também o que se experimenta no espaço compartilhado pelo corpo-câmera com os manifestantes. Por meio da imagem-de-dentro, o espectador percebe um corpo real que filma no acontecimento. Nessa modulação, a imagem insurgente ora é claustrofóbica, ora é convulsiva e vertiginosa, por vezes fugidia, mas sempre inseparável, coadunada ao campo e àquilo que a concebe, embrenhada no acontecimento.

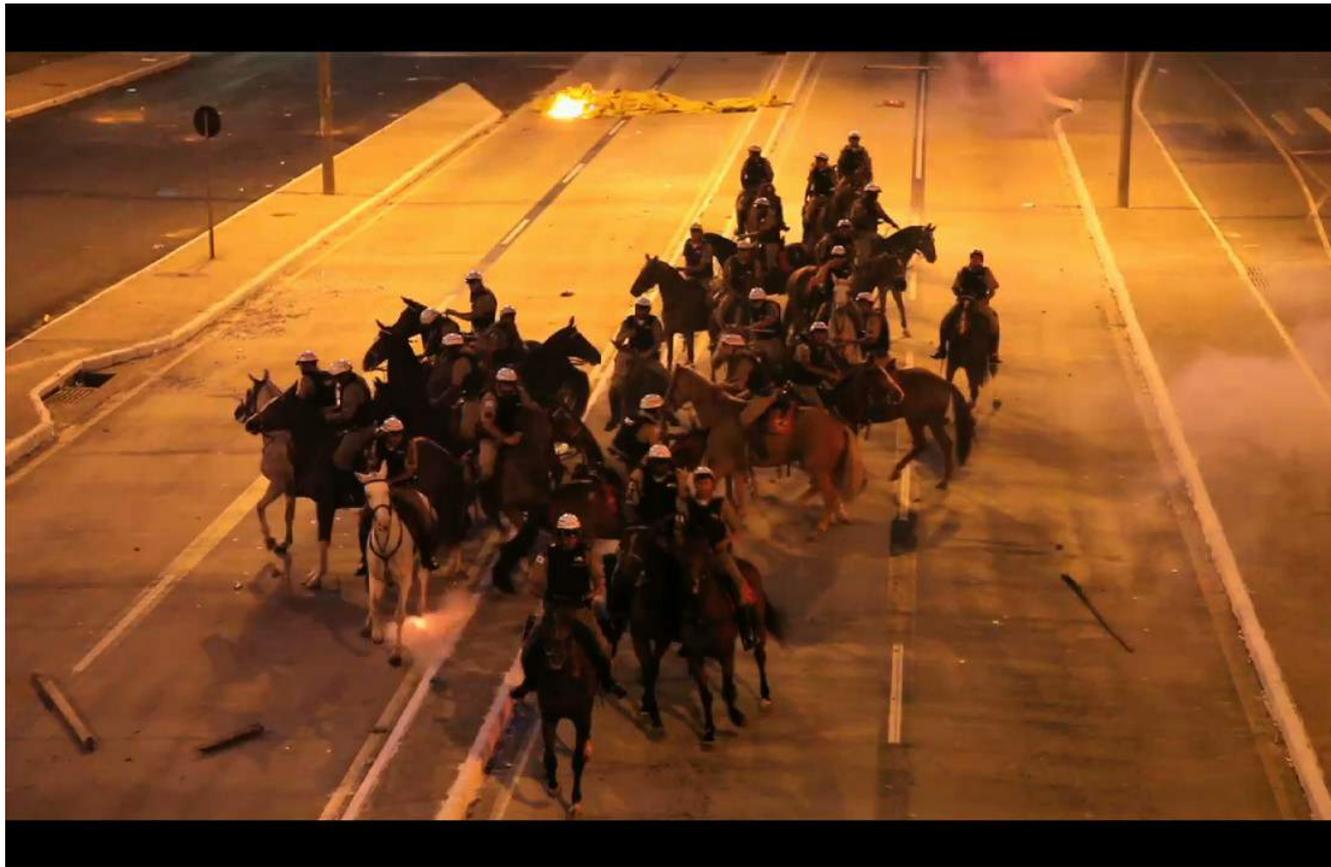


Fig. 119 – Fotograma de *Os Brutos* 2013.

#### 4.4. Imagem-posicionada

Nas imagens insurgentes, o ponto de vista é o lugar de onde se olha ou de onde é possível olhar. Tal posicionamento é configurado tanto pelas escolhas políticas do documentarista, quanto pelas forças que obrigam e constroem sua posição no acontecimento. Enquanto figura de análise, o ponto de vista é o lugar do corpo-câmera, lugar político onde o documentarista se posiciona para agir, lugar de onde ele produz a imagem-posicionada. De saída, em um evento da ordem da disputa, o ponto de vista demarca *de que lado* o documentarista filma. Outrossim, revela o olhar subjetivo daquele que olha e dá a ver. As sequências analisadas a seguir revelam a posição de três documentaristas em uma mesma situação de conflito exibida na Mostra *Os Brutos 2013*. Trata-se do dia em que os manifestantes enfrentaram a cavalaria militar durante as jornadas de junho de 2013 em Belo Horizonte.

Já é noite e a documentarista está em cima de um viaduto filmando a avenida em disputa. Vemos a cavalaria da PM que avança em direção aos manifestantes. Um dos lados do conflito joga bombas de gás e atira balas de borracha, o outro lança objetos, pedras, entulho, um arsenal da cenário urbana. Ambos avançam e recuam. Pedras são lançadas na cavalaria do mesmo ponto de vista da câmera, uma subjetiva do ataque popular. A tensão do acontecimento é sentida na tomada da imagem que trepida. A documentarista está abaixada e a mureta do viaduto é sua barricada. Ela se protege. Na cena, um único manifestante resta e insiste em incitar a cavalaria, ele dança, faz gestos, provoca. Por um momento os cavalos avançam, mas em alguma medida eles parecem acuados, escutamos os gritos de uma multidão adjacente, mas vemos apenas os jovens do *front*. Vários objetos cruzam a cena de cima para baixo. Essa documentarista filma do alto, diante do conflito. Ela está *do lado* dos manifestantes que lançam objetos nos policiais e dali lança seu olhar. Atacar o inimigo pelo alto é estratégico, olhar pelo topo é se colocar em um lugar de poder. Esse ponto de vista produz um plano aberto, enquadrado, que organiza a imagem dando a ver certa duração do conflito. Vemos a cavalaria passar da ordem ao descontrole, ao passo que o quadro organiza e oprime os cavalos, os coloca acuados no centro e circundados por rebeldes.

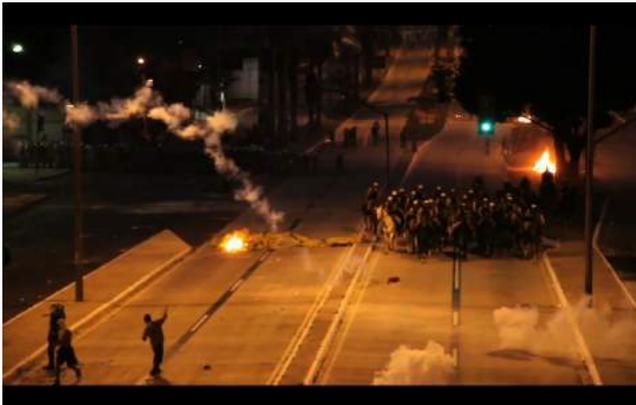


Fig. 120 a 123 - *Os Brutos 2013* | 16'47" a 17'54" | pelo alto.

Outro documentarista filma a mesma situação, ele está debaixo do viaduto, na lateral da avenida. As imagens em preto e branco dão a ver a cavalaria que tenta avançar. Os barulhos de cornetas e bombas são estrondosos, os sons emitidos embaixo do elevado ecoam e amplificam. Assim, por meio deste ponto de vista, o espectador entra um pouco mais na cena. Vemos os objetos que são lançados do elevado na direção dos policiais, aqueles que víamos na subjetiva anterior. Em uma ordem de largada, a cavalaria avança. Se antes vimos a cavalaria avançar do alto, agora vemos a mesma cena na altura do chão, no nível do conflito. O corpo que filma movimenta a câmera e acompanha a evolução da marcha até que os cavalos param embaixo do viaduto, diante de uma multidão de manifestantes. Uma imensidão de pessoas que não era visível do alto, reserva do fora-de-campo, que faz valer a premissa que *de perto se vê melhor*.

O documentarista caminha e se posiciona para filmar a multidão, movimenta o *zoom* da lente na tentativa de se aproximar, se colocar rente, e filmar toda a extensão da Avenida Antônio Carlos tomada por um mar de pessoas em insurreição. O ponto de vista anterior organiza a passagem da cavalaria pelo território, dando a ver, na imagem-posicionada, o desfecho trágico da ação policial contra os manifestantes, ou seja, um bloco de soldados perfilados em seus cavalos, encurralados pelos rebeldes e pelo próprio quadro fílmico. Já o ponto de vista à altura do conflito, no nível espacial donde ocorre o evento, modula uma imagem-posicionada que torna também visíveis os manifestantes, a potência coletiva que empurra a cavalaria, o todo da insurgência. Ali, ao se instalar, ele escolhe olhar para os dois lados. Mesmo estando à margem do confronto, esse documentarista se coloca entre os antagonistas a uma distância segura para filmar.



Fig. 124 a 127 - *Os Brutos 2013* | 17'55" a 18'58" | pela margem.

Um terceiro ponto de vista é posto em cena na montagem das sequências d'*Os Brutos*. Aqui o corpo-câmera também se posiciona na margem do conflito, mas ele chega em outro momento da cena, quando os cavalos já estão embaixo do viaduto. A imagem é mais precária que as demais e provavelmente os planos foram produzidos em aparelho celular ou em uma câmera compacta. O homem que filma transparece, na exposição do antecampo, seu estado de desequilíbrio, de quem não se detém na estabilidade dos planos e sim na emoção que o conflito desencadeia, filma à altura do seu peito e não do seu olhar. Se esconde atrás de um poste, construindo sua barricada, exprime medo. Grita, vibra, torce pela vitória da multidão, comemora quando a cavalaria recua. Nesse sentido, o antecampo varia na expressão do manifestante no acontecimento (e não do documentarista), menos que um homem que tem a política como instrumento de trabalho e se interessa por cinema, vemos um homem imbricado na política, mas que produz imagens ao acaso.

Quando os cavalos batem em retirada os manifestantes avançam, correm e lançam pedras e paus para intimidar ainda mais os policiais. O corpo-câmera se lança de forma alucinante para o centro da avenida. A imagem bate de forma convulsiva, assim como a câmera trepida na disparada do corpo. Na cena, o corpo-câmera libera uma energia de luta que atesta *de que lado* ele está, contra o quê ele se posiciona, diz também que sua função primeira no acontecimento não é filmar. Sentimos a vibração de um corpo que filma enquanto luta, um ponto de vista que é, de origem, político. No momento do recuo da cavalaria, o corpo-câmera é muito mais corpo e a câmera é apenas um artefato que filma a altura do seu peito.

Ao filmar a partir da emoção que o acontecimento provoca, o ponto de vista se esquadrinha, nesta sequência, como a própria tensão de combate do corpo-câmera. Um corpo que vai e volta na relação com o espaço que filma, avança e retrai, se esconde atrás de uma barricada, comemora a vitória, mas não se coloca no olhar. Essa forma de demonstração do antecampo modula uma imagem-posicionada que faz sentir, mas, no entanto, pouco vê, uma vez que foi situada por um manifestante que luta, mas não olha.



Fig. 128 a 131 - *Os Brutos 2013* | 18'59" a 20'46" | por dentro.

Na sequência seguinte, a documentarista agora filma de uma outra posição. O primeiro ponto de vista que ela exhibe posiciona o antecampo em cima do viaduto e diante das forças policiais. Aqui filma-se entre os vãos do viaduto, de cima para baixo, capturando as cenas que se passam embaixo do elevado, em sua parte mais sombria, por onde a multidão avança. Apesar de olhar do alto, o corpo-câmera escolhe agora um ponto de vista mais afunilado, emoldurado pelas vigas do viaduto que encurtam o quadro, aumentam sua opacidade e tensionam a cena. A imagem oscila entre a estabilidade e o tremor, quem filma se preocupa com o quadro. Vemos pelo vão a cavalaria recuando, vemos uma multidão rebelde ocupando o centro da imagem, são mais corpos visíveis, assim como é maior a potência de luta que vemos.

De repente, um corpo atravessa a cena, rompe o quadro, entra pela borda superior, com pernas e braços abertos: é um homem de calças pretas e camisa clara amarrada na cabeça. Ele se move na queda. Aquela câmera, daquele ponto de vista, filma exatamente o momento em que um jovem cai do viaduto durante o conflito. A mesma câmera que filma a vitória embaixo do elevado captura a queda de um dos manifestantes. Fora-de-campo escutamos gritos: "*calma galera, caiu, caiu*". A documentarista não se abala, não filma o corpo caído no chão, não muda seu ponto de vista. Ao que tudo indica, aquela imagem foi capturada sem olhar, ou, melhor dizendo, naquele momento, o olhar que sustentava a câmera olhava para um outro lugar, para o contexto da disputa<sup>43</sup>.

Nessa sequência, o antecampo se manifesta justamente quando a documentarista negligencia o desdobramento da cena que filma, não se abala diante daquela situação real – o limite entre a vida e a morte, se mostra por aquilo que não filmou, dando a ver alguém que filma de determinado lugar e, conseqüentemente constrói um ponto de vista para a câmera, mas que olha para outros lugares, olha para o todo do território em disputa. Aqui, se modula uma imagem-posicionada não na gênese, mas na qualificação, no momento da espetatorialidade.

---

<sup>43</sup> Essa sequência, assim como a primeira analisada, são da mesma fotógrafa. Ela percebeu que havia filmado o "corpo que cai do viaduto" apenas quando assistiu o material gravado no dia.



Fig. 132 a 135 - *Os Brutos 2013* | 20'47" a 21'12" | corpo que cai.

Na imagem-posicionada, o antecampo se constitui a partir do lugar que o documentarista se coloca para filmar, do lugar de onde ele olha o acontecimento. Essa posição é, de partida, politicamente orientada, ou seja, são imagens que tomam posição. Nesse conjunto de análises, o corpo-câmera está diante das forças policiais, assim como os manifestantes, mas não filma de dentro do conflito. Filma de frente, do alto, pelas laterais, pelas margens, pelos vãos. Articulados na *Mostra os Brutos* em sequência, tal qual analisamos, as quatro sequências se completam, dão a ver distintas porções do acontecimento, mas não sua totalidade. O primeiro antecampo – aquele que se constitui do alto do viaduto – varia ao fazer da mureta sua barricada de proteção, gesto que não apenas revela um sujeito por trás da estabilidade da imagem, mas também ressignifica o lugar do urbano no conflito. O segundo antecampo se expõe na movimentação do corpo que sustenta a câmera, um deslocamento que busca ajustar o ponto de vista para filmar uma outra porção do acontecimento que produz a cena, da extensão da cavalaria à multidão de manifestantes. O terceiro espaço ocupado varia pela ação do corpo-câmera que avança e retrai, filma à altura do seu peito, se esconde atrás do poste fazendo dele sua barricada, se envolve no acontecimento e sente o enfrentamento que ele mesmo coloca em cena. Por fim, nas imagens do corpo que cai do viaduto, que atravessa o quadro fílmico, o antecampo se expõe quando a imagem não toma posição, pela estabilidade do quadro perante a vida que acabara de atravessá-lo, pela descontinuidade da tensão, pela insistência de uma câmera que filma os manifestantes em detrimento daquilo que iria alimentar o campo emocional instituído a partir do momento em que o corpo cai. Cada forma de comparecimento do antecampo modula uma imagem-posicionada distinta. Em comum, elas revelam um corpo que filma politicamente localizado, apresentam a forma pela qual o documentarista se coloca a filmar, de onde ele se coloca, *ao lado* de quem e contra quem.

Ameaçado ou atacado, diante de suas barricadas, imerso na cena do acontecimento, ou politicamente posicionado, o corpo-câmera foi a figura analítica que, até aqui, conduziu a modulação de quatro tipos de imagem insurgente: imagem-interditada, imagem-barricada, imagem-de-dentro e imagem-posicionada. Em meio às análises, outras figuras foram aplicadas, como o ponto de vista e os movimentos de ação/retração. Nessas modulações, o espaço abarca

tanto as relações entre os sujeitos políticos do acontecimento – o documentarista, o manifestante e o policial – que vemos especialmente na imagem-interditada –, mas também as circunstâncias de mundo que incidem na tomada, essas que notamos na imagem-barricada e na imagem-de-dentro. São imagens que insurgem para atestar o momento histórico que vivemos, tempos de interdição, de perigo, de sufocamento, mas também um tempo onde estamos virtual e politicamente localizados como a imagem-posicionada. Corpos armados com câmeras em campo, onde não se sabe exatamente de onde vem o inimigo, ali onde se insurge olhando e se olha insurgindo.



Fig. 136 - Fotograma de *Os Brutos* 2015.

#### **4.5. Imagem-reflexiva**

O antecampo abarca o aparato técnico e humano que traduz a experiência vivida no aqui e agora em arquivo, memória, registro daquilo que se deu na eclosão de um acontecimento. Uma das características das imagens insurgentes diz respeito à consciência da presença e do papel de uma câmera no acontecimento por parte dos manifestantes, sujeitos que se sabem filmados. Como nos provoca Comolli (2006), em suas *notas sobre a mise-en-scène documentária*, seria o "ser filmado – um dos possíveis modernos? Não haveria em nossas sociedades um destino filmado dos sujeitos? Um devir-imagem, personagem?" (COMOLLI, 2006, p.52). Diante do saber e do imaginário sobre a produção de imagens, as pessoas filmadas nas insurgências compartilham com o documentarista um mesmo desejo de fazer imagem, de se transformar em imagem para não apenas denunciar as situações de constrangimento vividas, mas também para constituir, por meio da imagem, acontecimentos que provocam rupturas no campo do sensível.

Essa consciência, ou, nos termos de Comolli (2006), o *devir-imagem* dos documentados, é revelado nas imagens insurgentes por meio da convocação do antecampo, no instante e na forma pela qual o documentarista é chamado à filmar e testemunhar as situações de conflito, de violência, de denúncia, nos cenários onde é preciso expor a diferença e o dano social. Tudo *pode* ser transformado em imagem e, diante de um quadro de urgência e revolução, tudo *deve* ser transformado em imagem. Nestes atos, a concepção da imagem é marcada pela demanda posta pelos manifestantes, ativistas, populares, entre outros sujeitos do acontecimento, aqueles que testemunham algo e apelam seu registro pela câmera. Assim, o olhar que filma é composto não apenas pelo olhar do corpo que sustenta o aparato, mas também por uma multiplicidade de olhares que atestam a conjuntura e demandam visibilidade, um olhar partilhado desde a escritura da imagem. Esse chamado, esse convite insistente ao ato de filmar, está relacionado ao segundo tempo da imagem insurgente: o tempo da circulação, da qualificação, quando o futuro da imagem é prescrito no momento da tomada modulando uma imagem-reflexiva.

Em outra medida, o antecampo também convoca o sujeito filmado e o espaço detrás da câmera é enunciado nos momentos de conformidade ou enfrentamento do documentarista na relação com

as pessoas que filma, onde ele se coloca em cena pela voz. Diferente da entrevista, onde o documentarista se expõe na voz *off* num processo dialógico com o documentado, nas imagens insurgentes essa entrada pela voz se dá em momentos de disputa ou de compartilhamento do espaço político. Ela se dá em situações de adversidade – no embate do documentarista com as forças policiais, por exemplo –, ou em momentos de convergência – quando o documentarista dialoga com os manifestantes, solicita algo, participa da cena política da disputa *do lado* dos insurgentes. Nas análises a seguir, caracterizamos os dois movimentos: quando os sujeitos filmados apelam ao olhar do documentarista, e quando aquele que filma convoca as pessoas filmadas.

Em uma sequência d'*Os Brutos* 2013, filmada em 16 de junho, vemos um dos desfechos de um dia intenso de manifestações reprimidas pela Polícia Militar em Belo Horizonte. O documentarista aborda um manifestante: “fala alguma coisa ai, o que é que rolou, o que você trouxe ai de saldo?”. Ao final de um dia de conflito, cabe ao manifestante avaliar as consequências, os resultados do embate, nas palavras do documentarista “o saldo”, a fração existente entre o que ocorreu de positivo e negativo naquele evento que envolveu milhares de pessoas em marcha rumo ao Estádio do Mineirão. Mais que dizer das pautas políticas do protesto, o saldo diz da relação conflituosa entre os manifestantes e o Estado – o que parece ter se tornado a pauta central nas jornadas de junho de 2013. Para expor as consequências, o manifestante mostra os resíduos do conflito: cápsulas das bombas de efeito moral, balas de borracha, artefatos da repressão do estado contra a população.

Outros manifestantes também colheram vestígios das armas policiais para balizar o saldo do dia. Se de saída o documentarista filmava um jovem manifestante que expunha os restos da violência testemunhada, em poucos segundos a câmera é cercada por outros manifestantes que também colecionaram rastros. Todos apelam e mostram para a câmera, exibem os achados do conflito: cápsulas, tubos, granadas, peças de um maquinário bélico apto a conter as manifestações políticas que tomaram as ruas. Um homem de boné preto fala diante da câmera, mostra suas relíquias,

indícios de um acontecimento. Ele conta como se machucou e se intoxicou durante os ataques, atesta o *lado* que disparou o conflito: “quem começou a atirar foram eles”. Em cena, vemos vários manifestantes diante da câmera, um deles traz no rosto o saldo do dia. Ele não fala, apenas dura na cena exibindo o machucado, a marca da bala de borracha cravada na testa, um vestígio que vai além da dimensão residual da coleção de objetos bélicos, um sinal de que as armas denunciadas pelas mãos que testemunham diante da câmera afetaram o corpo de vários outros.

Manifestante 1: Eu estava ali e do nada eles foram chegaram dando tiros, bala de borracha, tacando bomba de gás lacrimogênio.

Manifestante 2: Aqui ó, aqui ó.

Manifestante 3: É isso aqui que eles estão fazendo.

Manifestante 4: Eu peguei um desses com a mão amigo, queimei, fiquei intoxicado. Eu estava filmando no momento que começou. Quem começou a atirar foram eles. O movimento estava totalmente parado.

Manifestante 5: É isso aqui ó, pimenta, bala de borracha.

Manifestante 4: Um desses aqui queimou meu dedo, um desses pequeninhos que soltam gás lacrimogênio, fiquei intoxicado.

Manifestante 1: Esse aqui ó.

Manifestante 4: Um pequeninho desses aqui. Peguei pra jogar pra longe e fiquei completamente intoxicado. A truculência só parou porque é interesse do estado que a situação não fique mais feia. Porque covardes eles foram sim.

Ao recolher objetos durante o conflito, os manifestantes carregam consigo os rastros da experiência. Para Jeanne Marie Gagnebin (2012), o rastro é paradoxal: “presença de uma ausência, ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2012, p.27). As marcas do acontecimento revelam a potência sobre-humana que hostiliza a manifestação, uma força que não vemos – o estado, a polícia, a tropa de choque –, mas percebemos por meio dos seus resíduos – os restos das armas de efeito moral. Essa força comparece à cena por meio dos vestígios, se faz presença em meio à falta ao passo que permanece ausente na presença dos rastros.



Fig. 137 a 146 - *Os Brutos*, 16 de junho de 2013 | 1h45'32" a 1h47'35" | diante da câmera uma coleção de vestígios.

Assim como a imagem imprime rastros de um acontecimento carregando os vestígios de uma ação real, os objetos colecionados pelos manifestantes são marcas da fragilidade dos corpos políticos quando atacados pela ação desproporcional do estado no território urbano. Ao chamar o documentarista para filmar essas marcas, os manifestantes reconhecem, na origem da imagem, a função do espectador, aquele que ao qualificar e perceber a força das marcas deixadas pelo conflito poderia conceder algum tipo de justiça diante do dano social; aqui se produz uma imagem-reflexiva. A sequência das mãos que testemunham os artefatos colecionados se seguirá com mais um apelo: "cara, você está fazendo registro ai, tem um cara ali que tomou tiro de bala de borracha". Na pista dos vestígios do acontecimento, na configuração do saldo do dia, o antecampo é exibido na imagem através da ação reflexiva dos manifestantes que reivindicam seu olhar. É preciso testemunhar o dano, as marcas deixadas pela truculência do estado. O documentarista sai em meio à multidão em busca do manifestante machucado.

Em outra sequência, ainda d'*Os Brutos*, filmadas em 22 de junho de 2013, as imagens também trazem algo do "saldo" do dia. O material é extremamente precário, provavelmente filmado por um aparelho de telefone celular. A cena começa com um movimento pela textura do calçamento: o corpo-câmera caminha enquanto filma. Logo avistamos o coturno e as pernas de um policial militar, outro policial, uma jovem que conversa com eles na porta de um prédio. O documentarista segue caminhando enquanto filma. Escutamos alguns ruídos, parece o som da frequência de um rádio comunicador mas não conseguimos identificar as palavras que ele emite. Escutamos também um murmúrio de vozes. A câmera é posicionada diante da janela do edifício para filmar o que se passa lá dentro. Vemos dois jovens sentados de um lado, outros dois do outro. Vemos um policial que caminha para lá e para cá, fala algo com os jovens, gesticula. Trata-se do interior de uma delegacia e de uma câmera que filma como um detetive. Por vezes o corpo-câmera recua para não ser percebido pelos policiais. Num gesto consciente, um dos jovens detidos chama a câmera por meio de um sinal, mostra nas mãos algo que não conseguimos identificar. Do espaço do antecampo o documentarista pergunta: "vocês estão algemados, velho?".

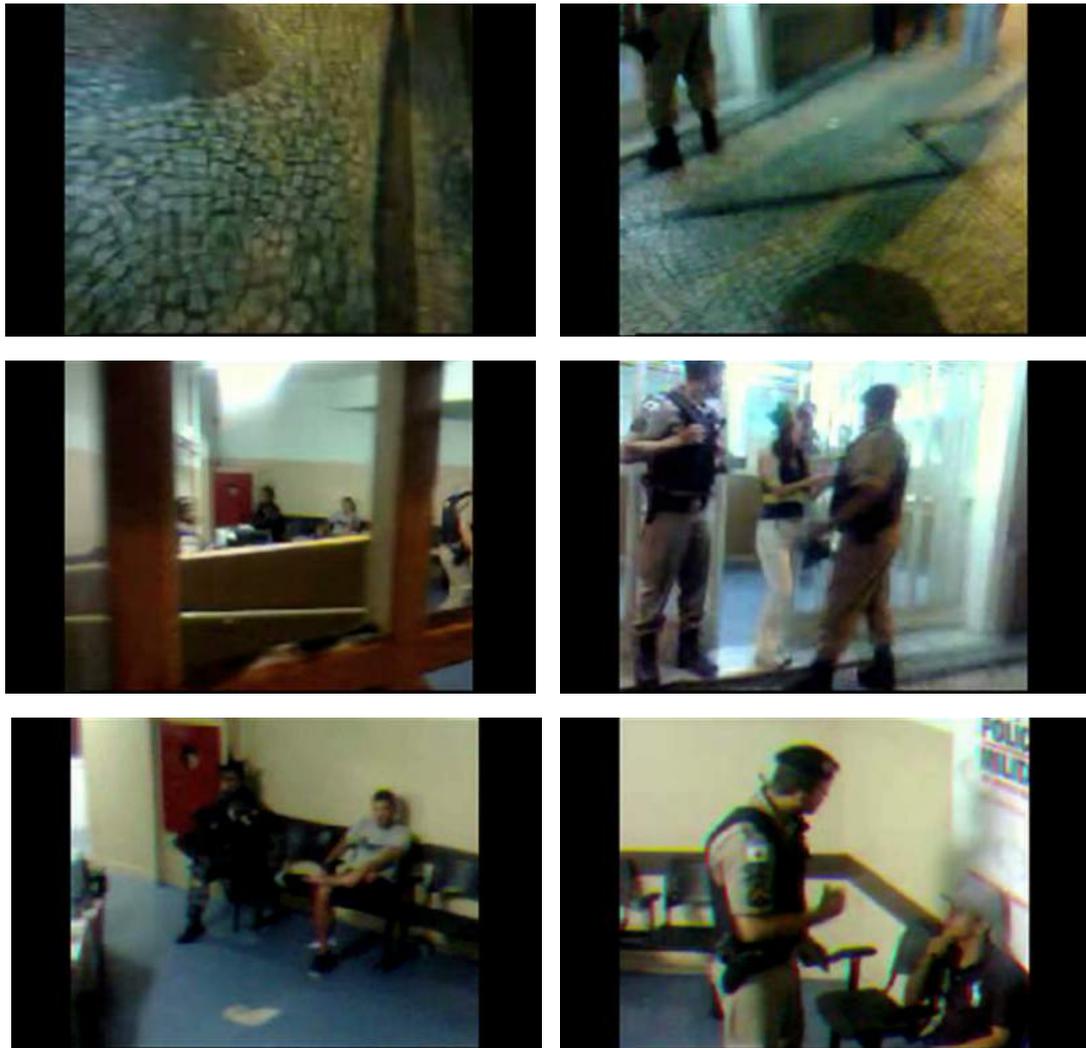


Fig. 147 a 152 - *Os Brutos*, 22 de junho de 2013 | 30'23" a 33'22" | a câmera escondida é convocada a filmar.

A imagem é difusa mas a relação entre o documentarista e os jovens presos é transparente. Um quer filmar o outro detido pelas forças da ordem, este, por sua vez, quer mostrar não apenas o seu estado naquele momento, como também a forma pela qual ele foi preso. De dentro da delegacia, os jovens falam e gesticulam para a câmera, um deles mostra as algemas que o prendem à cadeira, mostra algo nas pernas e no pescoço, provavelmente feridas da abordagem policial. Preso à cadeira, ele tenta reconstituir a cena da sua prisão, pisa forte no chão, dá chutes e socos no ar, mostra mais uma vez as mãos. O jovem vestido de preto puxa seus próprios cabelos reencenando a experiência sofrida. A cena é permeada pelo tenso aparecimento dos indícios da força policial usada na detenção e o antecampo se dá a ver no gesto reflexivo dos jovens diante da câmera. Algo aconteceu e é preciso filmar, historicizar, inscrever o acontecimento historicamente. Diante da

ausência do acontecimento, as mímicas e sinais que convocam o antecampo reencenam a memória dirigida ao espectador, inscrevem à contrapelo uma forma histórica – tarefa do materialista histórico, na concepção de Walter Benjamin. Para Michel Lowy (2005), estudioso das teses sobre o conceito de história em Benjamin, escrever a história à contrapelo tem um duplo significado.

a) histórico: trata-se de ir contra a corrente da versão oficial da história, opondo-lhe a tradição dos oprimidos. Desse ponto de vista, entende-se a continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal, ocasionalmente interrompido por sublevações das classes subalternas; b) político (atual): a redenção/revolução não acontecerá graças ao curso natural das coisas, o “sentido da história”, o progresso inevitável. Será necessário lutar contra a corrente. Deixada à sorte própria, ou acariciada no sentido do pelo, a história somente produzirá novas guerras, novas catástrofes, novas formas de barbárie e de opressão. (LOWY, 2005, p.74)

Ao reencenar para o presente das lentes, os jovens oprimidos contam, à contrapelo, a sua versão da história. No aqui e agora da filmagem, o passado do acontecimento se torna visível e nega a história oficial, aquela que relegaria àqueles corpos os estereótipos dos bandidos, criminosos, vândalos que se revoltam contra a ordem e que, por isso, estão presos. Nas jornadas de junho de 2013, a expressão “vândalo é o estado” foi disseminada pelas narrativas que buscavam, contra a corrente, elaborar a história a partir da versão dos oprimidos, por meio de um “isso foi” engajado na luta.

Nesse sentido, a *escrita à contrapelo* é um forte atributo das imagens insurgentes, são imagens que se colocam contra um estado de coisas. Produzidas por manifestantes e ativistas que atuam politicamente contra os poderes dominantes, tais imagens corroboram no processo de intervenção social que busca tomar para si – para as classes oprimidas – a condução política da vida em comunidade. Nessa direção, o documentarista se relaciona no acontecimento pelas vias do apelo político e reflexivo dos subalternos, ele é o fio que conecta os vencidos à possibilidade de uma escrita contra oficial, uma escrita revolucionária.

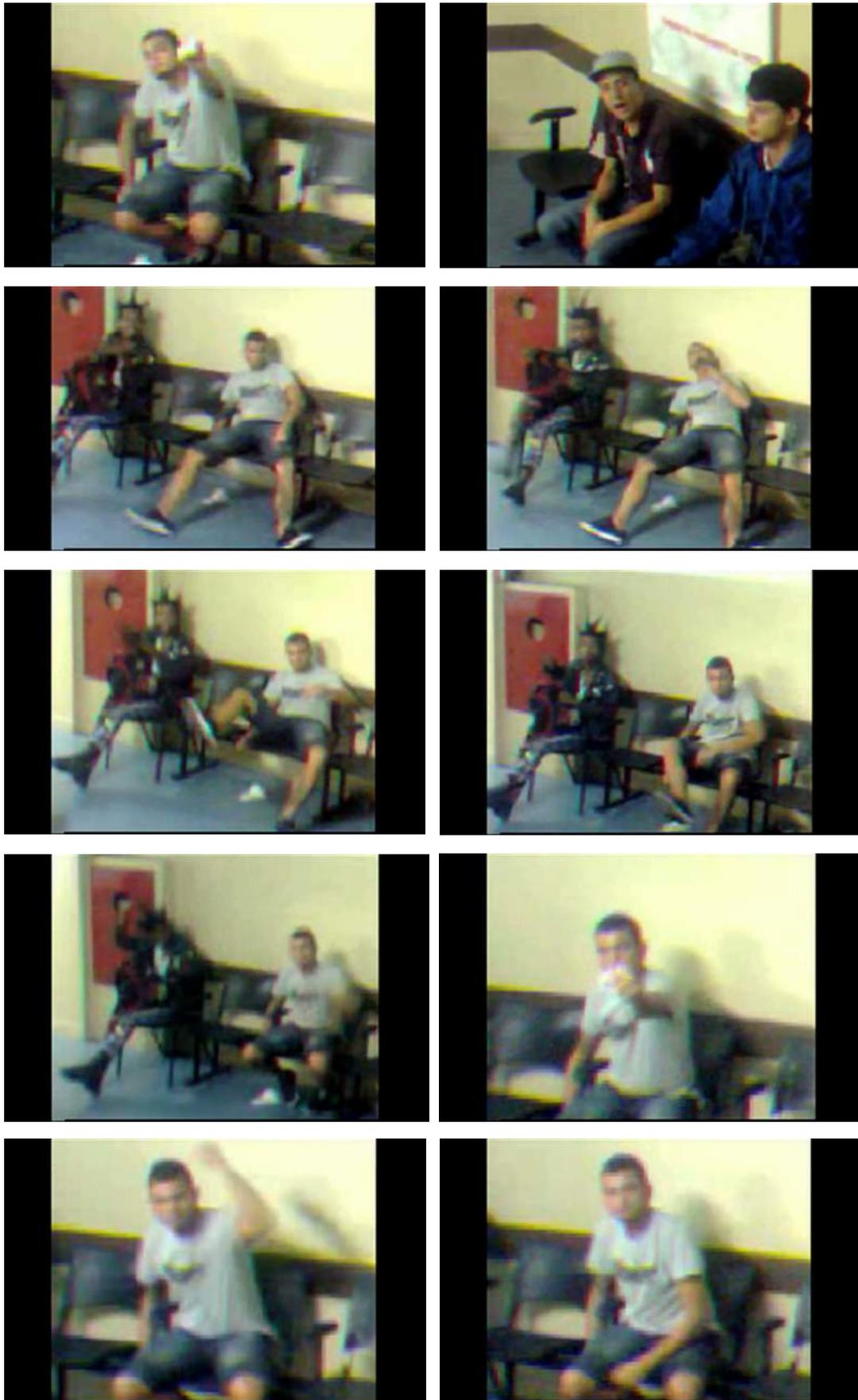


Fig. 153 a 162 - *Os Brutos*, 22 de junho de 2013 | 30'23" a 33'22" | reencenação da abordagem policial.

Em uma sequência da Mostra *Os Brutos 2015*, filmada no corredor da Estação Central do metrô de Belo Horizonte após a dispersão de um protesto, um manifestante grita apontando o policial: "filma, filma aqui, ele vai tacar *spray* de pimenta". A câmera se volta para um grupo de policiais que caminha de forma lenta e perfilada observando os manifestantes sorrateiramente. O documentarista atento ao chamado reflexivo do manifestante, filma o policial que porta o *spray* de pimenta. Com as mãos para trás, escondendo sua arma e preparando o ataque, o policial tentara passar despercebido entre os manifestantes. Empunhar uma arma na batalha significa estar preparado para disparar a qualquer momento. Na mesma medida, com o *rec* sempre acionado, o corpo-câmera mantém ativa e presente a possibilidade de filmar uma situação em seu instante de perigo. O gesto de manter a câmera ligada na duração do acontecimento traduz a possibilidade de filmar a qualquer deslize, a qualquer estouro de rebelião. Para olhos sempre atentos, equipamentos digitais que filmam sem cessar.

Em quadro vemos outras pessoas filmando a mesma cena com seus celulares, todas elas atenderam à convocação. Os corpos-câmera presentes na cena do acontecimento sabem do poder que a câmera tem de constranger a violência policial. Incutido pelo chamado consciente do manifestante, o antecampo se apresenta pela potência de coação do equipamento, uma força que expressa o segundo tempo das imagens insurgentes: o tempo da circulação, da espera por um espectador que virá qualificar tais imagens e julgar a ação policialesca. Os homens fardados cruzam o corredor em vigília, mas não fazem uso das armas que levam em mãos.

A câmera cumpre um duplo papel no processo de mediação: por um lado, filma aquilo que o manifestante evoca – atende ao chamado do outro no acontecimento e, nessa medida, o ponto de vista da câmera é construído de forma compartilhada com os pares da manifestação. Por outro lado, a ação da câmera protege o grupo de uma possível violência policial, ela intervém no contexto. Filmado em ato, ciente do devir-imagem das manifestações urbanas, o policial que trazia nas mãos um *spray* de pimenta não faz uso da sua arma.

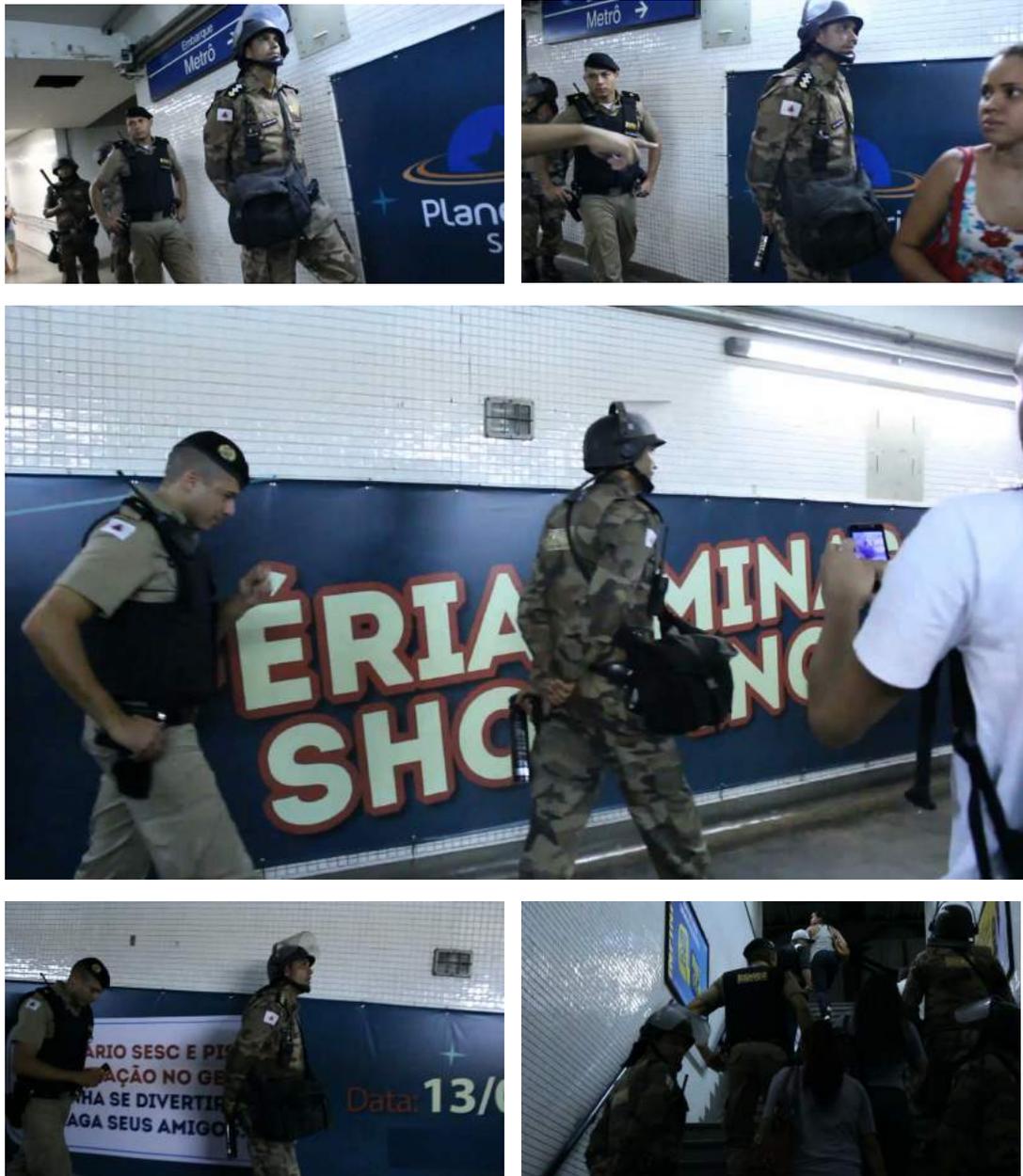


Fig. 163 a 167 - *Os Brutos 2015*, mobilidade 2 | 20'30" a 21'36" | o corpo-câmera protege ao filmar.

Em *Com Vandalismo*, é noite no terceiro dia de manifestação contra a Copa das Confederações da FIFA. Uma barreira de policiais atira contra manifestantes que resistem. Vemos o conflito em cena e escutamos em *off* o depoimento de um homem. Ele explica que o protesto é um movimento da sociedade civil onde as pessoas estão reivindicando direitos. Na montagem, vemos agora o rosto do manifestante: um homem que protesta diante da câmera, performa, convoca o antecampo. Do fora-de-campo alguém pede para ele sair, ele se nega. No fundo do quadro vemos uma confusão de corpos correndo, bombas e tiros sendo lançados.

Manifestante: Meu irmão, é o seguinte, esse protesto aqui é um movimento da sociedade civil. Legítimo. Lindo. Onde as pessoas estão reivindicando seus direitos. É absurdo a população achar que isso aqui é violência. Violência é isso aqui agora. Violência é a porra do *spray* de pimenta que eu tô sentindo agora. Não vou sair! Tô sentindo esse caralho. Por quê? Violência são 5 mil casas serem destruídas pra construir a porra do VLT. Violência é o professor ganhar oito reais a porra da hora aula! Não saio! Não saio! Deixa eu ficar aqui, caralho! Ó o cara desmaiado. Olha essa porra aqui. Filma! Filma essa porra aqui! Isso é uma violência, caralho! Isso que é violência!

Diante do documentarista, revelando a câmera, o homem se exalta e aponta o que deve ser filmado, intima o sujeito que filma a participar da sua performance, grita com a câmera. Ser filmado é sua forma de lutar e implicar o outro naquele momento; e o antecampo varia ao ser chamado para amparar a sua resistência. A rua está sendo evacuada e o homem insiste em não sair de quadro. O corpo-câmera resiste com ele.



Fig. 168 a 173 - Com *Vandalismo*, Nigéria Audiovisual | 27'18" a 28'02" | manifestante indica o que filmar.

Imagens da Mostra *Os Brutos 2015*, filmadas no ato Tarifa Zero, em Belo Horizonte, dão a ver um corpo-câmera que corre junto com os corpos que filma, a tensão da cena rasura a imagem, escutamos estrondos de bombas e gritos da multidão. Um grupo de manifestantes em fuga adentra um ambiente fechado, um corredor, vários jovens acuados e afoitos se esbarram. Um turbilhão de vozes se confunde com a voz daquele que filma. Polifonia. Os jovens adentram outro ambiente, as vozes ficam mais claras e é possível distinguir quem fala detrás da câmera. Em cena, uma mulher se apresenta como responsável por aquele espaço: um hotel ocupado pelos manifestantes. Remetendo-se a ela o documentarista diz: "a gente só quer se esconder". Pede para não chamar a polícia: "a polícia já está lá fora atrás da gente". Ele fala por um "nós", "a gente". O espaço do antecampo se posiciona por meio de uma enunciação coletiva, voz comum ao corpo que filma e aos corpos filmados.

Em outra sequência, esse documentarista pede um pouco de vinagre: sinal de que, dentro do acontecimento, seu corpo, assim como os corpos que filma, sente os sintomas da bomba de efeito moral. Em seguida, ele mesmo vai distribuir vinagre. O antecampo aqui se mostra não apenas como corpo que filma em sua relação com o mundo filmado – e, dele, de alguma forma separado, mas como corpo que vive uma outra ação, uma outra experiência ao mesmo tempo – parte integrante da ação que filma. Filmar não é o ato primeiro (aquele de produzir um filme), mas "um ato com". É esse corpo afetado pelo gás que segura um vidro de vinagre e que filma. Uma dimensão de convergência se expressa no campo visível e no comportamento do corpo que filma. Dimensão que faz com que a câmera permaneça ligada e à vontade – na medida do possível – na situação filmada. Documentarista e documentados estão juntos pelas imagens. Aqui, modula-se a imagem do comum.

No desenrolar do episódio, em uma sequência seguinte, vemos os jovens colocando as mãos para o alto. Alguém diz que o choque vai fechar a porta. Escuta-se uma fala que condena a polícia do Pimentel – referindo-se ao governador do Estado de Minas Gerais. De repente todas as mãos em cena para o alto. O choque chegou: "alguém filma, alguém filma". Cientes que ali existe uma

câmera e que, mais do que nunca, era preciso filmar, os manifestantes num gesto reflexivo de testemunho convocam o antecampo. Detrás da câmera, o documentarista responde: "eu estou filmando aqui gente, só preciso ficar em um lugar mais alto". O corpo-câmera se apresenta ao reivindicar um outro lugar, o daquele que filma, que participa filmando, um lugar privilegiado para olhar. Mas isso dura pouco tempo, antes mesmo que ele pudesse acessar a altura capaz de ampliar seu ponto de vista a Tropa de Choque profere o mando: "todo mundo pro chão".



Fig. 174 a 181 - *Os Brutos*, 12 de agosto 2015 | 38'47" a 48'57" | "filma, filma!"

Se antes o documentarista filmava em um ambiente de proximidade, de convergência, agora ele se encontra diante do inimigo, em uma situação de adversidade. Alguém grita: “é ditadura”. Filmando de baixo para cima, encurralada em um canto do ambiente, a câmera imprime o teto. Depois, só uma pequena porção do quadro permanece acesa diante dos nossos olhos. Por fim, a imagem se apaga, tela preta, como uma imagem-interditada. A câmera permanece ligada gravando as vozes dos policiais, mandos que fazem imaginar a violência que perdura. Assim constituído, o antecampo varia pela esperança de que aquele ato seja visto acionando o segundo tempo da imagem: o tempo do compartilhamento. Um gesto testemunhal que incute na tomada o futuro da imagem. O julgamento não pode ser feito ali mas ele acontece no domínio da espectadorialidade dando a ver testemunhos que trariam àquelas pessoas filmadas – que apelam de forma consciente à imagem em sua origem – algum tipo de justiça e reparação. Na imagem-reflexiva o presente e o futuro são traçados a um só tempo. Modulada dessa forma, a imagem insurgente é tensão de guerra, tensão política que a gênese da imagem captura e endereça num gesto reflexivo dos sujeitos que compõem a *mise-en-scène*: o documentarista e os manifestantes. Tais cenas nos colocam diante de um “desejo de filme” (COMOLLI, p.53, 2006), um desejo de ser filmado, onde a visibilidade por vir é estratégia de sobrevivência, oonde o futuro da imagem possa salvaguardar a história das lutas a partir do ponto de vista dos oprimidos.

No cinema, a reflexividade é uma estratégia crítica e política constituinte dos filmes. “Revelar em cena a equipe e os equipamentos de filmagem significa basicamente expor a linguagem cinematográfica enquanto tal, em seu avesso anti-ilusionista” (BRASIL, 2013<sup>a</sup>, p.581). Ela é um gesto intencional que incute a relação da linguagem com o filme em sua própria narrativa. Assim, o antecampo se expõe em cena. Nas imagens insurgentes, a linguagem é colocada em cena pela urgência dos sujeitos filmados. Aqui, o gesto é circunstancial. O filme é desejado pelo seu poder de garantir sobrevivência, pelo saber da câmera, pela consciência do futuro da imagem. Na mesma medida, a linguagem é também revelada pelo documentarista que vira a câmera para si e diz o que precisa ser mostrado, gesto que vemos em *Na Missão, com Kadu*.

## **4.6. Imagem-palavra**

No tensionamento pela palavra, as relações no fora-de-campo se engendram apontando na cena algo que é exterior a ela, mas participa do acontecimento. Nessa parte do capítulo não veremos imagens. Se nas análises anteriores os fotogramas aparecem em sequência constituindo diagramas que, juntamente com as práticas descritivas, dão a ver gestos e tensões que compõem a imagem insurgente, agora nos dedicamos à palavra que ouvimos, à materialidade simbólica que fixa também os sons, mas que chamamos apenas imagem. Trataremos da articulação sonora do fora-de-campo, em especial das falas que dizem das relações estabelecidas entre o documentarista e aqueles que participam do acontecimento. Escutamos uma conversa, uma discussão, mas não vemos quem fala. Aqui, o documentarista funda sua ação política por meio da palavra.

As sequências que compõem a Mostra *Os Brutos*, foram filmadas durante a repressão e dispersão do ato Tarifa Zero, em 12 de agosto de 2015, no centro da cidade de Belo Horizonte. Vemos em campo uma fila de policiais. O documentarista narra: "a PM esvaziou a Rua da Bahia em cinco minutos". Corta para uma cena rasurada, desfocada, confusa. Demoramos a entender o que se passa em quadro. Uma rua ladeada por prédios e comércios, carros da polícia, uma barreira do choque bloqueia a via ao fundo, barulho do caos urbano, balbúrdia do conflito, pessoas atravessam a rua em ritmo apressado. Aqui, o documentarista se dirige, enfaticamente, à alguém: "gente, eles entraram aí, Tainá!". Em quadro, a rua tomada pela polícia.

Imediatamente nos perguntamos: quem é Tainá? Onde está Tainá? A segunda pessoa daquela conversa – Tainá conforme é chamada – não aparece em campo pela imagem, tampouco pela voz, mas é colocada em cena pela ação do documentarista que – em meio à morbidez da imagem de uma rua evacuada e tomada pela polícia – passa a constituir a própria cena. A mulher habita um fora-de-campo virtual, mas sentimos que ela está por perto quando ele diz: "cuidado aí, eles estão evacuando tudo"; fala que recoloca a rua e os prédios na cena do conflito indicando que Tainá está no território em disputa e corre risco. A voz antes rude agora é doce: "amor, por favor, não desespera, não vai acontecer nada, levanta o braço e sai numa boa".

Com o desenrolar da cena, por meio do foco de tensão que não vemos mas ouvimos e, logo, imaginamos, passamos a entender que o documentarista filma e fala ao telefone. Fala com sua companheira. Tainá está detida em algum lugar, presa num espaço que pode ser evacuado pela polícia. Não sabemos onde ela está, mas pela forma como seu companheiro conversa e orienta parece que Tainá se sente ameaçada sem sabe o que fazer.

Nessa sequência, o antecampo se explicita pela fala do documentarista, pela voz, num diálogo que não conecta o antecampo ao campo (como acontece habitualmente na exposição do antecampo pela voz), mas o relaciona com algo ainda mais fora-de-campo. A tensão da cena é sentida naquilo que não é visto, na articulação da palavra proferida que evoca um outro lugar e uma outra situação, modula a imagem-palavra. Ao falar pelo telefone, o documentarista opera um deslocamento espacial ampliando o espaço imaginado do território do acontecimento. É por meio da palavra que imaginamos Tainá.

Gesto comumente observado nas imagens das manifestações, ao telefone o sujeito que filma posiciona algo que está fora-de-campo e, a partir do seu ponto de vista, traz para a cena elementos de um outro lugar. Ele é tradutor de uma imagem que aponta para o nó do acontecimento (que podem ser vários), para a região imaginada como espaço do conflito. Na medida em que a imagem insurgente nunca é inteira – ela é precária por natureza, é faltante –, a relação que se estabelece no fora-de-campo por meio da palavra é a potência que insiste na escrita do acontecimento. Não apenas isso: aqui é a tensão do fora-de-campo que incute na imagem seu caráter acontecimental, lugar do sentido.



Fig. 182 - Fotograma de *Martírio*, de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita.

#### **4.7. Imagem-evidência**

As imagens insurgentes assumem o caráter de evidência nos processos jurídicos relacionados aos acontecimentos filmados. O material bruto do filme *Na missão, com Kadu* integrou o processo judicial de luta das comunidades de Izidora por moradia digna, comprovando a desproporcional violência policial lançada contra os moradores das ocupações durante ato político realizado no dia 19 de junho de 2015 em Belo Horizonte. Na disputa pelas terras indígenas do Santuário dos Pajés, as imagens montadas por *Ressurgentes* indicam o caráter testemunhal do material. Nelas, o antecampo é mostrado no chamado do militante autônomo que pede imagens-evidência para o processo jurídico junto à PGR (Procuradoria Geral da República).

Militante: Me passa suas fotos. Você tirou fotos do processo e tudo mais?

Documentarista: Não, só filmei.

Militante: Mas você tem filme?

Documentarista: Sim.

Militante: Tem aí? Você pode dar pra mim? (pergunta ao apontar a câmera)

Documentarista: Precisa de um laptop.

Militante: Eu estou indo para a PGR agora, pediram pra eu levar toda a documentação.

Documentarista: Tem um pen-drive aí?

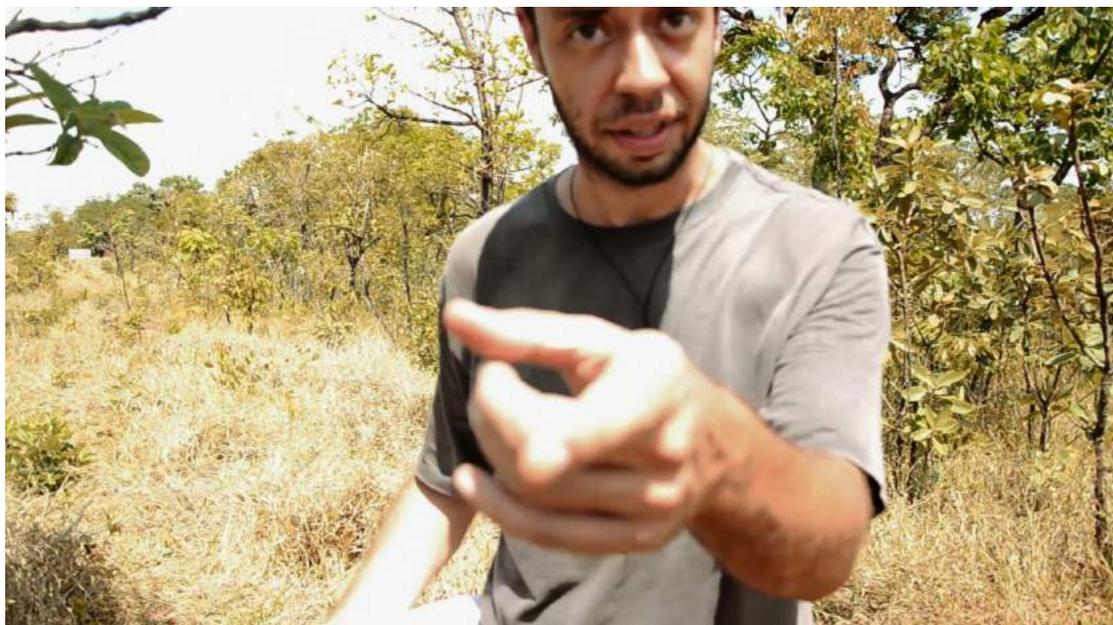


Fig. 183 - Fotograma de *Ressurgentes*, de Dácia Ibiapina: imagens que circulam nos processos judiciais.

Em *Vozerio*, vemos em cena um documentarista diante da ilha de edição. Ele mostra o material gravado em uma favela no Rio de Janeiro – aqui o antecampo se expõe em um jogo de *mise-en-abyme*. A montagem intercala imagens da comunidade no computador – dando a ver o documentarista que as filmou – e imagens da comunidade em tela cheia – quando é aplicado um filtro que borra o rosto das pessoas para que elas não sejam identificadas. Na sequência dentro da favela, o corpo-câmera caminha em direção a um beco e logo na entrada filma um grupo de policiais armados. Após a passagem da câmera pelo entreposto policial, vários jovens e crianças ocupam o quadro chamando o documentarista. Vemos uma fogueira no meio da rua. São muitas pessoas e elas estão bastante agitadas. Pulam diante da câmera, gesticulam um chamado, querem mostrar algo e convocam a câmera para filmar aquilo que precisa ser visto por um terceiro. O grupo comunitário grita em coro: “justiça, justiça”. Alguns se posicionam diante da câmera e manifestam sinais de revolta, dizem palavras que não conseguimos entender pelo ruído das vozes que circunda o equipamento. Apenas a palavra justiça é discernível e soa, para nós, espectadores, como um sinal do que está por vir. “Ô, ô, ô, mataram um morador; ô, ô, ô, mataram um morador”. O beco se torna mais estreito e cada vez mais gente entra e participa da marcha popular que atrai a câmera, conduz o documentarista. Uma jovem se dirige a câmera: “tem que botar mesmo eles pra ralar dessa porra, porque eles vem cá pra esculachar os trabalhador tudo, as criança. Olha o garoto lá, tira uma foto, tem que filmar”.

Quando exhibe imagens da ilha de edição, *Vozerio* mostra o homem que produziu as imagens. Quando apresenta as imagens em tela cheia, dá a ver o corpo-câmera na cena do acontecimento. Diante de um jovem morto no chão com uma poça de sangue em volta da cabeça, a montagem opera um movimento de retorno à ilha quando filma também o silêncio do documentarista diante das imagens que produziu no calor da hora, minutos após o assassinato de um jovem negro morador da periferia no Rio de Janeiro. Quando volta para a cena do acontecimento, vemos a reação visceral dos moradores: eles se manifestam para a câmera, tiram o pano que cobre o corpo para mostrar as marcas das balas.

Nesse trecho de *Vozerio*, o corpo-câmera parece ter a função da justiça. O trabalho que ele realiza produz a imagem-evidência. O antecampo varia no apelo dos moradores que vivem cotidianamente a violência na comunidade. São extremamente fortes as imagens do povo que solicita a câmera, suplica o registro daquele corpo que indicia a ausência de uma vida. Mais um jovem negro é morto de forma arbitrária pela Polícia Militar, mais um número compõe as estatísticas do genocídio da juventude negra no Brasil. Porém, dessa vez, o número ganha uma imagem que qualifica sua morte, ganha sentidos que comprovam sua inocência usurpada pela força policial.

No final desse bloco de imagens, o documentarista diz que os moradores cercaram o corpo para que a polícia não alterasse a cena do crime. As imagens que ele produziu a partir daquele chamado seriam, então, evidências de que o jovem tinha em mãos um *hot-dog* e que sua morte era mais uma ação descabida e animalasca da polícia do Estado do Rio de Janeiro.



Fig. 184 a 187 - *Vozerio*, de Vladimir Seixas | 13'58" a 17'35" | o antecampo em cena no chamado do povo.

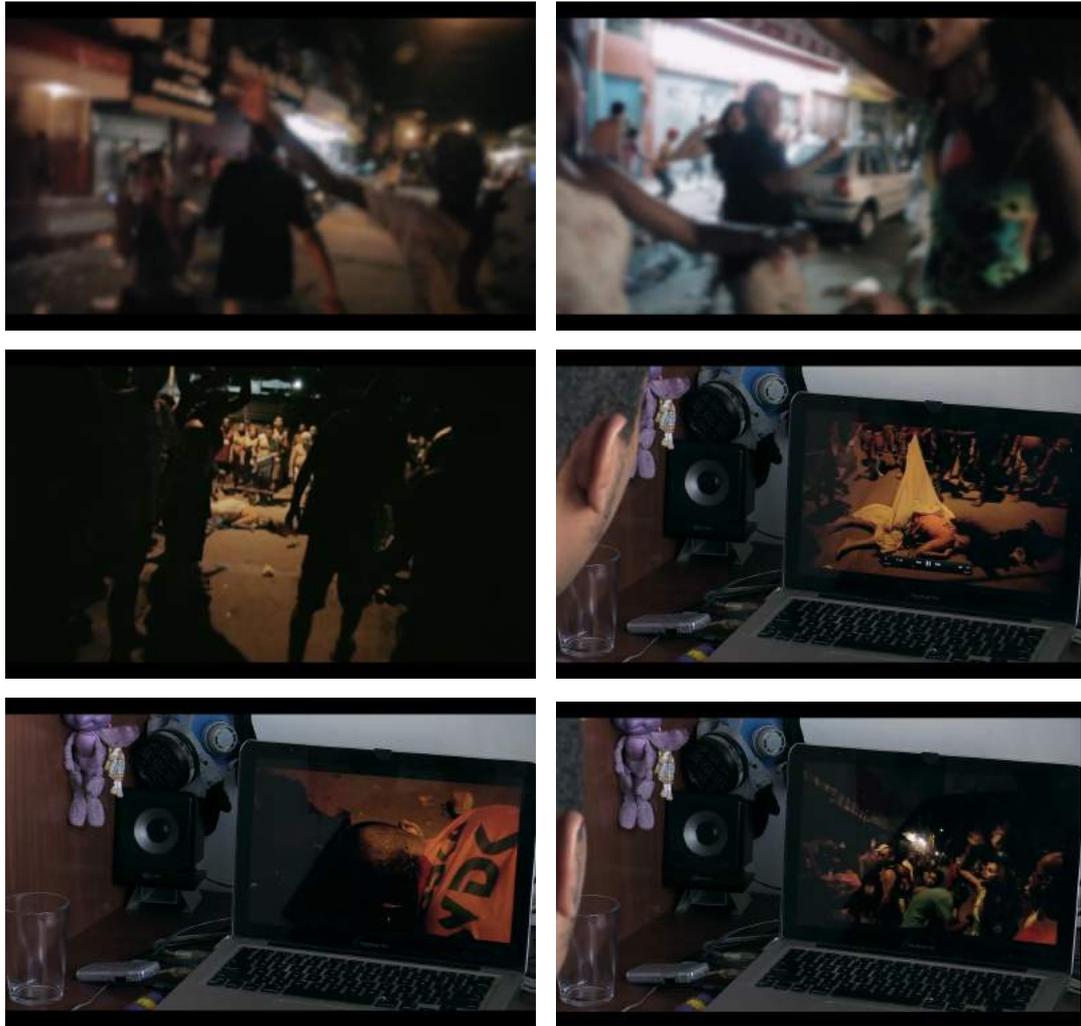


Fig. 188 a 193 - *Vozerio*, de Vladimir Seixas | 13'58" a 17'35" | evidências de um crime do estado.

A sequência final do filme *Martírio* reforça o caráter de evidência das imagens insurgentes. Ela é filmada por uma câmera deixada pela equipe do filme com os indígenas. Um guarani kaiowá filma um pistoleiro armado atirando contra a aldeia, outro pistoleiro chega de moto e os dois saem com a arma para cima atirando. A sequência é permeada pelo som forte e seco dos tiros em meio ao silêncio do entorno da aldeia onde se vê o mato, as árvores e algumas coberturas de lona das casas. Também escutamos as vozes da comunidade: mulheres, crianças, assustadas comentam na língua nativa o ataque que vivem. Os pistoleiros soltam rojões para intimidar os indígenas.

A câmera é tensa e trêmula – mas aqui trata-se de um outro tremor, diferente daquele sentido nas imagens das insurgências urbanas. Aqui, isolados no campo, longe dos olhares da sociedade e das

múltiplas câmeras que vigiam os aparatos de repressão, filmando com um único equipamento deixado pela equipe de *Martírio*, o tremor é de morte: a tensão é pelo medo da morte. Diante do fogo cruzado dos pistoleiros, a imagem trepida pelo risco de vida, pela possibilidade de ser alvejado enquanto filma, pelo receio de que aquelas balas acertem seus parentes, crianças que lutam arduamente com suas armas: estilingues e arco-fechas.

Em *Martírio*, as balas são de verdade, como aquela que matou o jovem negro filmado na periferia em *Vozerio*. Ao colocar sua vida em perigo, é a própria vida que o indígena guarani tenta salvar; ao produzir imagens que insurgem como evidências dos ataques dos fazendeiros, o corpo-câmera luta pela sua comunidade, pela sua terra. O indígena que filma se esconde atrás da folhagem das árvores, se camufla diante daquele longo instante de perigo, protege seu corpo e sua câmera – talvez a arma mais potente que a comunidade provém naquele momento. Em um instante ele chama por Daniel e fala algo em guarani. Vemos indígenas enfrentando os pistoleiros com arcos, flechas e pedras nas mãos. A sequência é preenchida por um texto em OFF na voz do diretor Vicent Carelli.

A câmera que deixamos em Puelito Cuey registrou esse ataque 5 dias mais tarde. Depois deste, 25 novos ataques se deram em outros acampamentos, com mortos e feridos. O que foi feito dos índios acolhedores que os primeiros viajantes encontraram na região? A história é o fiel das memórias indígenas e não pode ser apagada. Até quando ela vai ser dar? É no trato com os índios que a sociedade brasileira se revela. O estado brasileiro terá a coragem de assumir a responsabilidade por essa tragédia que se perpetua? Ou teremos que enfrentar tempos ainda mais sombrios? Como crescerão essas crianças que vivem o terror imposto aos acampamentos de retomada?

O indígena não produz a imagem para a comunidade, o que ele faz é registrar evidências do ataque para que outras pessoas possam vê-la. Num gesto reflexivo, ele toma a imagem-evidência em meio à possibilidade da morte. Mas, o que é a morte para o povo que sofre um genocídio? Ali, na cena do acontecimento, o risco do real é a própria possibilidade de sobrevivência.



Fig. 194 a 203 - *Martírio*, de Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita | 02h34'33" a 02h37'39" | a luta pela sobrevivência com a imagem.



Fig. 204 - Fotograma de *Vozerio*, de Vladimir Seixas.

#### **4.8. Imagem-intervenção**

Em *Vozerio*, vemos outro documentarista diante da sua ilha de edição. Ele mostra um filme, imagens que produziu. Exibe uma cena em que caminha até uma área pública coberta onde acontece uma abordagem policial: uma maloca com várias pessoas em situação de rua. As imagens entram em tela cheia transformando nossa relação com o material. Agora vemos do ponto de vista do corpo-câmera. Ele é abordado por um policial militar que problematiza seu fazer, pergunta se ele é jornalista: “não, sou cineasta”. A disputa entre sujeito que filma e sujeito filmado se estabelece no campo dos sentidos dos atos de identificar e qualificar. O policial exige a documentação que identifica, dá nome e número ao cineasta; esse, por sua vez, filma para identificar a ação policial. Nesse ato, empunhar a câmera “é um modo de se posicionar ali, de refletir sobre estar ali, uma ação que não visa só à imagem (como produto, resultado, registro), mas visa à forma mesma como a imagem afeta, participa, provoca, e até mesmo institui o contexto de disputa” (VEIGA; KIMO, 2016). O agente qualifica o cineasta registrando seus dados pessoais, ao passo que será qualificado por meio da sua imagem pelo espectador por vir, nós, que, ao analisarmos a cena, nos colocamos *do lado* do cineasta em exercício e julgamos truculenta a abordagem policial.

PM 1: Você é jornalista?

Cineasta: Não, sou cineasta.

PM 1: Você é cineasta?

Cineasta: Sou.

PM 1: Me dá sua carteira de identidade aí.

Cineasta: Porque eu tenho que te mostrar a minha identidade?

PM 1: Vou te identificar, você não está me filmando? Vou te qualificar aqui: estudante de História da UFF.

Cineasta: Você vai apreender minha carteira?

PM 1: Não, não. Vou só te qualificar.

Cineasta: Tá acontecendo o que aí pessoal? (pergunta aos moradores da maloca)

PM 1: Vê se tem faca aí, por favor. Revista aí.

Morador de Rua 1: Revista e vê se tem faca aí, vê.

Morador de Rua 2: Ah, se você tá filmando. Então nós toca... Eu sou o Rogério da Silva, sou o Rogério, catador de papelão.



Fig. 205 a 210 – *Vozerio*, de Vladimir Seixas | 41'40" a 44'27" | a câmera que intervém em uma batida policial.

Um morador de rua encena, diz seu nome e sua profissão, entra na disputa pelo espaço de visibilidade. Se o policial não quer ser filmado e se o cineasta não quer ser identificado, o homem que se diz "Rogério, catador de papelão" toma para si a cena expondo a fragilidade visível no próprio posicionamento do documentarista em relação à ele. Filmado no contra luz, Rogério exibe a silhueta de um corpo cansado da guerra. Ao dizer a sua profissão – catador de papelão –, ele faz da diferença um lugar de fala comum, espaço de partilha da sua condição. O documentarista discute com os policiais e filma a disputa pela identificação – quem identifica quem? Mas, ao mesmo tempo, ele não deixa de filmar a situação dos moradores de rua. Pergunta o que está acontecendo e posiciona a câmera como um escudo de proteção para aquelas pessoas. Naquele momento, a presença da câmera concede – àqueles cidadãos apagados da história – espaço para

um testemunho que prova inocência. É ela a única possibilidade de visibilidade para o rosto e a voz do oprimido diante do opressor. É a câmera que autoriza o morador de rua a empossar a voz e dizer: “revista e vê se tem faca ai, vê. A presença da câmera ali coibi e, portanto, interdita, o uso da força e da truculência policial contra a população em situação de rua. Ao mesmo tempo, ela libera uma energia de aparição para quem insiste em aparecer.

Aqui, a câmera não apenas escreve a história no sentido contrário, nos termos de Benjamin, na voz ativa do oprimido, mas também intervém na própria história. O que queremos dizer é que, na ausência daquela câmera, a violência contra os moradores da maloca seria desproporcional, é justamente por isso que o documentarista se coloca a filmar aquela situação. Ele sabe da sua condição de privilégio enquanto estudante, portador de uma câmera e um documento, diante de um bloco policial em uma ação invasiva e animalésca contra aqueles que vivem na invisibilidade das ruas. Nessa medida, o antecampo apresenta, talvez, um dos principais atributos da imagem insurgente: a função arma e escudo da câmera – quando o equipamento se transforma num artefato de guerra, de revolução, de luta de classe, um mecanismo que contesta e interrompe a “continuidade histórica das classes dominantes como um único e enorme cortejo triunfal” (LOWY, 2005, p.74). É pela possibilidade de se produzir uma imagem-intervenção que o documentarista se lança em campo, armado do compromisso de tornar visível: a visibilidade como um projétil que ataca o sistema dominante expondo sua incoerência ilógica. Seja em uma manifestação urbana, seja num acampamento indígena, seja na tomada de posição política diante do apagamento das classes menos favorecidas – como acontece nessa sequência da maloca, ou na entrada da câmera na favela após o assassinato do jovem morador – a imagem-intervenção insurge contra um estado de coisas considerado normal. Ela é rebelde na medida em que fratura o sensível, nos termos de Rancière (RACIÈRE, 1996, p.373), recolocando os atores políticos na cena e reconfigurando o espaço da partilha.

Na disputa entre o cineasta e o policial, para cada um dos lados antagonistas o termo qualificar assume distintos atributos. Para o policial qualificar é: catalogar, fichar, identificar, mapear, incluir

o nome do cineasta em um boletim de ocorrência. Para o cineasta, qualificar é: deslocar, na gênese mesma da imagem, a tomada como dispositivo de identificação para a espera por uma qualificação de outra ordem, aquela feita pelo espectador por vir, relacionada ao segundo tempo das imagens que emergem contra a ação policial. Articulada dessa forma, a imagem-intervenção remete ao espectador que qualifica a imagem em seu olhar subjetivo.

Durante toda duração do episódio da abordagem na maloca, filmado em Niterói, o antecampo se posiciona no centro da cena. Mesmo sem aparecer na imagem, o corpo-câmera participa enquanto filma e em alguma medida conduz as cenas que filma. Pela palavra ele joga com o policial ao mesmo tempo em que filma. Enquanto os dois lados do embate disputam sentidos, o morador de rua aproveita a segunda oportunidade de aparecer, dessa vez ele conta quem é seu irmão: “eu sou irmão do Valderli Pereira da Silva”. Se as partes que disputam não querem ser identificadas, o morador de rua lança em cena mais um elemento que pode dizer quem ele é. Se o cineasta contesta a abordagem e a identificação operada pelo policial – atacando o agente com sua arma-câmera –, e o policial hostiliza a ação do documentarista – ameaçando com sua arma-instituição, aquela que vigia, controla e ordena a vida na cidade –, Rogério, o homem que apela pelo seu próprio aparecer, coloca em cena a linha tênue que separa, na condição de rua, a vida da morte. É como se ele dissesse: se algo acontecer comigo, procurem meu irmão. Ali, ele inscreve na imagem sua conjuntura subalterna e oprimida.

PM 2: Não, não, não, bota aqui ó, eu não vou meter a mão na sua mochila não.  
PM 2: Botar a mão na sua mochila? Você vai falar que eu botei alguma coisa na sua mochila.  
Cineasta: Pode olhar ai parceiro, pode ficar à vontade.  
PM 2: Sua identidade, por favor.  
Cineasta: Porra, de novo?  
PM 2: É, eu preciso da sua identidade.  
Cineasta: Pega com o seu amigo aqui do lado, porra.  
PM 2: Ah, ele está com sua identidade?  
Morador de Rua 2: Eu sou irmão do Valderli Pereira da Silva, escultura de...



Fig. 211 a 216 - *Vozerio*, de Vladimir Seixas | 41'40" a 44'27" | a identificação do policial e a qualificação do cineasta.

PM 3: Você mora numa sala? Eu quero o seu endereço particular.

Cineasta: Amigo eu moro em uma sala. Amigo eu sou estudante.

PM 3: Você é da UFF? Cineasta: Sou.

PM 4: É assim dessas Ciências Sociais, uma porra assim.

Cineasta: Porra não, é uma disciplina que eu estudo.

PM 4: Deus me livre estudar assim igual a vocês, vocês se aborrecem atoa.

PM 1: Companheiro, olha só, segue o seu rumo por gentileza

Cineasta: Eu não vou sair, estou filmando uma atitude de vocês

Cineasta: Eu não vou sair, poxa, o que que é isso?

PM 4: Dá pra pensar isso. Você não tá defendendo os caras pela causa.

Cineasta: Pela causa não, pela luta de classes.

PM 4: Então vai lá pela luta de classes, pela luta de classe depois você faz o seu trabalho lá. Mostrar pro teu professor e tirar um 8, né?

Cineasta: Não senhor, olha só. Eu estou registrando uma atitude política

PM 4: Olha, eu simplesmente hoje saí de casa para trabalhar, não tem atitude política não.

Cineasta: Eu também, isso aqui é um trabalho cara.

As imagens insurgentes emergem nos atos de disputa, no momento de encontro entre forças políticas e forças policiais. No choque entre estes dois distintos universos, a produção de imagens opera gestos em que a câmera é também uma arma que protege e defende, ao passo que ataca e vigia o aparato repressivo expondo suas incoerências. Conhecida como *copwatch*, a prática de vigiar a polícia 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). Assim modulada, a imagem-intervenção incide na prática policial controlando suas medidas.

No Brasil, a Constituição Federal de 1988 em seu artigo quinto<sup>44</sup> garante o direito à liberdade de expressão e opinião e no artigo 220<sup>45</sup> a manifestação de pensamento. A Declaração de Princípios sobre Liberdade de Expressão assinada pela Comissão Interamericana de Direitos Humanos afirma no princípio décimo<sup>46</sup> que “as leis de privacidade não devem inibir nem restringir a investigação e a difusão de informação de interesse público” e no princípio 11<sup>47</sup> que “os funcionários públicos

---

<sup>44</sup> Art. 5º Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza, garantindo-se aos brasileiros e aos estrangeiros residentes no país a inviolabilidade do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade, nos termos seguintes: (...) IV - é livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato; IX - é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença; (...); XIV - é assegurado a todos o acesso à informação e resguardado o sigilo da fonte, quando necessário ao exercício profissional; (...).

<sup>45</sup> Art. 220. A manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição. § 1º Nenhuma lei conterá dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social, observado o disposto no art. 5º, IV, V, X, XIII e XIV. § 2º É vedada toda e qualquer censura de natureza política, ideológica e artística.

<sup>46</sup> As leis de privacidade não devem inibir nem restringir a investigação e a difusão de informação de interesse público. A proteção à reputação deve estar garantida somente através de sanções civis, nos casos em que a pessoa ofendida seja um funcionário público ou uma pessoa pública ou particular que se tenha envolvido voluntariamente em assuntos de interesse público. Ademais, nesses casos, deve-se provar que, na divulgação de notícias, o comunicador teve intenção de infligir dano ou que estava plenamente consciente de estar divulgando notícias falsas, ou se comportou com manifesta negligência na busca da verdade ou falsidade das mesmas.

<sup>47</sup> Os funcionários públicos estão sujeitos a maior escrutínio da sociedade. As leis que punem a expressão ofensiva contra funcionários públicos, geralmente conhecidas como “leis de desacato”, atentam contra a liberdade de expressão e o direito à informação.

estão sujeitos a maior escrutínio da sociedade". Ainda na Constituição Federal, cabe aos membros da administração pública cumprir o princípio da publicidade, conforme artigo 37<sup>48</sup>. 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<sup>49</sup> do Código Penal.

Quando imprime a *atitude do policial* – o comportamento, a prática da corporação em serviço – a imagem intervém de duas formas: primeiro ela afeta a vida dos moradores de rua, salvaguardando-as; segundo, ela ameaça com o imaginário do espectador por vir, aquele que, naquele momento, parece ocupar o próprio fora-de-campo da imagem. O registro imanente de uma "atitude" incute alguém que julga tal conduta. Nessa imagem-intervenção, a qualificação é posta com urgência e seu futuro se faz presente de imediato.

Entre provocações de um lado e do outro, o episódio culmina num desfecho já conhecido. Se durante grande parte do tempo filmado a fricção entre o antecampo e as forças policiais produziu a *mise-en-scène*, no final da última sequência um outro policial faz do seu gesto a própria cena. Emitindo uma ordem ao cineasta: "mostra o que você filmou aí"; e avançando no equipamento, a imagem passa a figurar a violência que o corpo-câmera sofre em um ato de constrangimento, na tentativa de expropriação da imagem. Voltada coercitivamente para a cidade, a câmera filma um edifício, uma mata e o azul do céu. O fotograma que à princípio seria uma foto da cidade, concentra a potência do jogo de poderes de ordem simbólica, política e social em disputa naquelas imagens insurgentes.

---

<sup>48</sup> A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios obedecerá aos princípios de legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência.

<sup>49</sup> CP – Decreto Lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940. Art. 146 - Constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, ou depois de lhe haver reduzido, por qualquer outro meio, a capacidade de resistência, a não fazer o que a lei permite, ou a fazer o que ela não manda: Pena - detenção, de três meses a um ano, ou multa.

O gesto do policial retira dos moradores de rua o espaço de visibilidade, desloca o documentarista da disputa pela identificação, oprime também o espectador na medida em que se volta para o estado tido como "normal" das coisas, remetendo para uma posição de mundo da perspectiva das classes dominantes. Não por acaso, se antes víamos a condição da vida na rua: pessoas aninhadas entre colchões e pedaços de papelão; agora vemos um edifício na orla de Niterói, morada de quem "venceu na vida".



Fig. 217 – Fotograma de *Vozerio*, de Vladimir Seixas: a imagem da disputa.

#### **4.9. Na Missão, com Kadu**

A análise das sequências anteriores foi um exercício de qualificação de visibilidades que espacializou um material complexo e heterogêneo, entre imagens brutas e sequências de filmes, articulando oito modulações das imagens insurgentes. Outras podem surgir tanto em novas imagens, quanto na constituição de figuras analíticas diferentes. Em uma mudança de método, passamos agora à análise do filme *Na missão, com Kadu* (2016), dirigido por Aiano Benfica, Kadu Freitas e Pedro Maia. Na descrição e observação das cenas o filme será trazido por completo, inteiro, ao contrário do restante do material que trouxe sequências desarticuladas da montagem fílmica. Em uma espécie de desdobramento analítico, o método se altera por duas motivações: primeiro, pela força das imagens de Kadu e a impossibilidade de separá-las; segundo, pela tentativa de articular diferentes modulações das imagens insurgentes em um mesmo filme. Dizer de um filme por inteiro não significa necessariamente dizer de montagem, a relação entre as imagens é considerada, mas a opção metodológica segue pela tomada e na operação analítica as figuras emergem apontando as variações do antecampo.

As imagens filmadas por Kadu durante um ato público das Ocupações Urbanas de Izidora, em 19 de junho de 2015, nos chegam ainda em estado bruto, poucos dias após a tomada quando foram exibidas no auditório do Cine 104, em Belo Horizonte, antes da mesa "A cidade e seus dissensos" no IV Colóquio de Cinema Estética e Política realizado pelo grupo de pesquisa Poéticas da Experiência da UFMG. Mas, antes mesmo disso, tais imagens ganharam ampla circulação na internet ao documentar a barbárie da Polícia Militar contra famílias, crianças e idosos que marchavam rumo à Cidade Administrativa do Estado exigindo uma reunião de negociação do território de Izidora com o governo. Na Izidora, 8.000 famílias ocupam a região e lutam pela regularização de suas casas. Uma vez difundidas, as imagens feitas por Kadu assumem o caráter de testemunho que depõe a favor da comunidade, de intervenção que denuncia as arbitrariedades do estado, e de evidência que compõe o processo jurídico contra o pedido de reintegração de posse do terreno. Na época, a liminar de reintegração de posse foi suspensa pela Vara da Infância e

Juventude do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais. Coincidência ou não, quando filma, Kadu carrega uma criança. São imagens que chegam no mundo imbuídas de uma clara missão, imagens insurgentes que *se rebelam contra* o estado e as forças policiais, que *se revoltam contra* a situação dos moradores de Izidora. *Na missão, com Kadu* é um filme que nos instiga a pensar a relação entre filmar e agir, entre estar nas ruas em luta e estar nas imagens em disputa. Estruturado em dois blocos: no primeiro, imagens da comunidade, feitas com Kadu na ocupação; no segundo, imagens da manifestação gravadas por ele.

É dia na Ocupação Vitória. A equipe de filmagem se cumprimenta, ao mesmo tempo em que Kadu, Pedro e Luísa nos são apresentados. O jovem que os acompanha anuncia o título do filme: *Na missão, com Kadu*. Assim eles se relacionam e nos colocam em relação. Pela imagem entramos na casa de Aninha – mãe emprestada de Kadu – e presenciamos uma conversa. Não uma conversa cotidiana, mas uma conversa comprometida e provocada por uma missão: contar o que aconteceu com os moradores das Ocupações de Izidora no dia 19 de junho, tecer relações com as imagens gravadas por Kadu durante os momentos de repressão policial ao ato rumo à sede administrativa do estado. No duplo papel de diretor e personagem, documentarista e documentado, realizador do filme e morador de Izidora, Kadu conta o que se passou ao mesmo tempo em que sensibiliza o espectador para a sua luta. Consciente de seu devir-imagem, Kadu nos envolve.

Agora é noite na Ocupação e escutamos os sons dos bichos que habitam aquele lugar, as cigarras, os cães, o som das estrelas. Ali, é possível imaginar uma outra comunidade em meio à cidade encurralada pelo concreto. A Ocupação Vitória, na Região de Izidora, está localizada na divisa dos municípios de Belo Horizonte e Santa Luzia. Alvo de especulação imobiliária, o terreno oferece possibilidades de crescimento e lucro do ponto de vista das empreiteiras e dos governantes. Mas, ali, desde meados de 2013, toda uma cidade já cresce e luta. Naquela noite, o filme em sua dimensão processual que produz gestos, práticas e ações, como nos escreve Nicole Brenez (2011), seguiria em mais uma missão: exibir o material bruto das manifestações para os moradores. Sobre pneus improvisados – vestígios das barricadas construídas na época da resistência à reintegração

de posse – moradores da comunidade se acomodam para ver as imagens do próprio horror vivido. Muitos ficam de pé. Eles perguntam se as imagens foram editadas e Aiano responde que não, que está do jeitinho que eles filmaram. Escutamos a voz de Kadu vinda de um outro lugar, do vídeo projetado na parede de alvenaria. É dessa forma que somos jogados para um outro tempo, bem distante do tempo onde as cigarras podem cantar. Na montagem, a projeção é um recurso que introduz o material gravado no dia 19 de junho e, naquele momento, somos comunidade de partilha. Ali, é possível assistir junto, *ver com* Izidora. Falar do filme por inteiro, o que contraria o método usado até então, dá a ver a força da insurgência das imagens nesse curta.

Vemos a Rodovia MG10, via de acesso à Cidade Administrativa, sede do Governo do Estado de Minas Gerais. Kadu filma a manifestação. Pela voz, que narra tudo aquilo que vê e filma, podemos reconhecê-lo. O jovem mascote se dirige à câmera, atrai o espaço do antecampo e se apresenta como “o fardado das Brigadas”, referindo-se à uma das organizações políticas que apoia o ato, aquela estampada em sua camiseta.

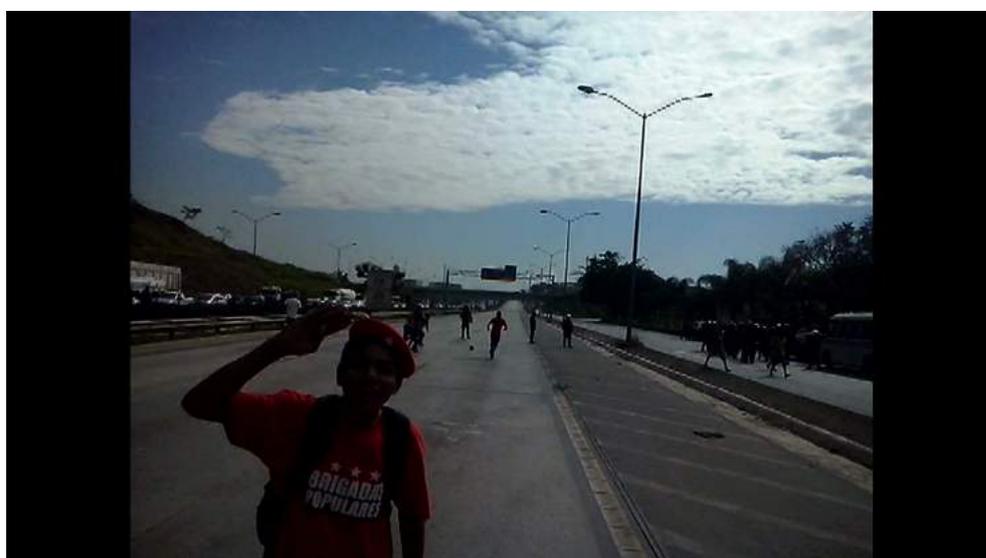


Fig. 218 – Fotograma de *Na Missão*, com Kadu: o jovem cumprimenta Kadu e o espectador.

As imagens são bastante precárias, trêmulas e frágeis, bem diferente do povo que vemos em cena forte e determinado, que avança em direção à barreira da Tropa de Choque. Aqui, a precariedade aponta tanto que as imagens são produzidas por uma câmera de celular – que possibilita a tomada

de posição política do cidadão comum por meio da imagem –, quanto que o acontecimento filmado é, por si só, precário: um grupo de famílias em marcha, cercado por uma tropa de policiais armados até os dentes; um documentarista militante que participa do ato ao passo que filma. Ouvimos a respiração ofegante de Kadu que filma na luta, filma a sua própria luta. Filma e se revolta com a ação da polícia. Ou seria o contrário: se revolta com a ação da polícia e filma? Na duração das imagens da manifestação, o antecampo varia por meio da voz de Kadu que atravessa o material fílmico narrando e testemunhando o acontecimento, reivindicando o direito à manifestação da população de Izidora.

No filme, a dimensão do testemunho está presente na primeira e na segunda parte, sempre por meio das palavras e dos gestos de Kadu. Na primeira parte, o testemunho se dá em uma perspectiva histórica, na distância tomada do acontecimento quando Kadu, na comunidade, é filmado ao explicar o ocorrido. Na segunda parte, o testemunho se dá em ato, de dentro da manifestação, na própria situação de conflito, num gesto reflexivo de Kadu. Aqui, vamos nos ater a essa segunda dimensão testemunhal que o curta dá a ver: quando Kadu filma no calor da hora do acontecimento, quando as imagens *se rebelam contra* a violência policial e nos convocam, enquanto espectadores, para a experiência de luta daquele povo. Pela palavra Kadu apresenta a luta: “é por moradia que o povo tá na rua”; também por meio dela ele se coloca na luta, organiza o movimento, questiona a ação policial. Com a palavra o corpo-câmera testemunha e atua no acontecimento, de dentro, sendo parte constituinte da ação filmada, modulando a imagem-reflexiva, testemunhal, tomada em primeira pessoa, que atesta o devir imagem daquele que filma.

Para além da palavra, da voz que surge detrás da câmera, o antecampo varia na respiração ofegante de Kadu que anda, avança e corre ao filmar. Escutamos os assovios do militante, som agudo que estoura em nossos ouvidos dada a proximidade do corpo com o microfone do aparelho celular. Marcamos seus passos. Assim o corpo-câmera se faz presente, pelo compasso da sua caminhada, pela respiração expandida, pelo tremor sentido na imagem. Imiscuído no acontecimento, constituinte do político que vemos em cena, o modo de produção das imagens

insurgentes não determina limites de quadro, de duração, de relação entre quem filma e aquilo que se filma.

Não apenas pela voz, mas também por meio das suas mãos, Kadu testemunha. Com uma mão ele filma, com a outra ele aponta o que deve ser visto. Os limites entre campo e antecampo são implodidos por um sujeito que filma e experimenta o acontecimento de forma visceral, corpo e câmera dão movimento a um sujeito político na batalha. A mão de Kadu invade o quadro e mostra aquilo que seus olhos testemunham, indica algo ao espectador. Pelas mãos, pelas palavras e pelas imagens Kadu dá seu depoimento, tece a escritura endereçando na gênese, em ato, o espectador por vir. É como se ele construísse um ponto de vista a partir do lugar donde se posiciona, conformasse esse ângulo na localização da câmera no conflito, e saturasse a visibilidade com a entrada da mão que aponta para onde olhar. Se as quatro bordas do quadro organizam uma parcela do acontecimento, as palavras e as mãos de Kadu apontam as singularidades daquele recorte: “é por moradia que o povo tá na rua”, “olha uma colher de marmita, são todos trabalhadores”. Ao tornar visível a luta por moradia, Kadu nos concede o direito à indignação.



Fig. 219 – Fotograma de *Na Missão*, com Kadu: filmando e apontado com o dedo, Kadu mostra seu povo.

Ao apontar com o dedo em cena, Kadu constrói uma imagem-posicionada, que toma posição, e um ponto de vista extremamente direcionado, onde não há ponto de fuga: ele nos obriga a ver e a construir politicamente um olhar. Isso fica bem nítido no próximo fotograma onde o conflito explode em uma pequena porção da borda superior do quadro, mas se torna mais visível com a indicação de Kadu. A mão do militante é o próprio acontecimento que dá a ver o estouro das bombas em meio às famílias de Izidora. Se não fosse o dedo que indica, talvez o conflito filmado no canto da borda ficaria menos visível aos nossos olhos. No gesto de apontar com o dedo, Kadu gera uma imagem indicial que salienta cada um dos atos de violência praticados pela polícia, elenca e aponta um a um, mostra os danos da experiência. Há todo tempo ele pede para o espectador olhar e cria, no momento da tomada, mecanismos que fixam ainda mais nossos olhos naquilo que ele testemunha. Kadu filma e aponta as crianças: meninas pequenas, crianças de colo atacadas por bombas de gás lacrimogênio e tiros de borracha. Um infância que luta por moradia ameaçada pelas mãos do estado que não diferencia o povo pobre.



Fig. 220 – Fotograma de *Na Missão*, com Kadu: o conflito indicado no canto do quadro.



Fig. 221 – Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: vestígios da luta do povo contra o estado.

Imerso no acontecimento, o corpo-câmera perde o controle daquilo que filma e em grande parte da duração do ataque policial as mãos de Kadu são colocadas em cena de um outro modo. Dessa vez, ele não indica o que olhar, mas reduz nosso campo de visão. Seus dedos ocupam porções nas bordas do quadro, rompem e emolduram as cenas. Esse dedo que vaza é a manifestação do antecampo que modula imagens que são políticas pela própria rarefação. Reduzidas pelo próprio ato de filmar, as imagens manchadas pelos dedos de Kadu são carregadas do acontecimental do acontecimento: elas mostram que a imagem insurgente nunca é inteira, jamais completa. Ela é precária por natureza, pela própria precariedade daqueles que se rebelam, pela própria situação precária que faz emergir a revolta. Mas, são potentes na deficiência mesma, na medida em que mostram um documentarista imerso no acontecimento, tomado pela situação de conflito de tal forma que a composição do quadro não pode ser controlada, tampouco se quer controlada. Afinal, são mãos que filmam, mas antes disso, organizam e defendem a comunidade em ato. Aqui, Kadu modula a imagem-de-dentro: acionado no interior do conflito, o antecampo sofre a pressão do ataque e figura uma câmera sem olhar, desinteressada na composição quadro, que gera uma imagem opaca dando a ver o próprio limite da imagem que é política de nascença.



Fig. 222 - Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: a refração do quadro enquanto da tensão na cena.

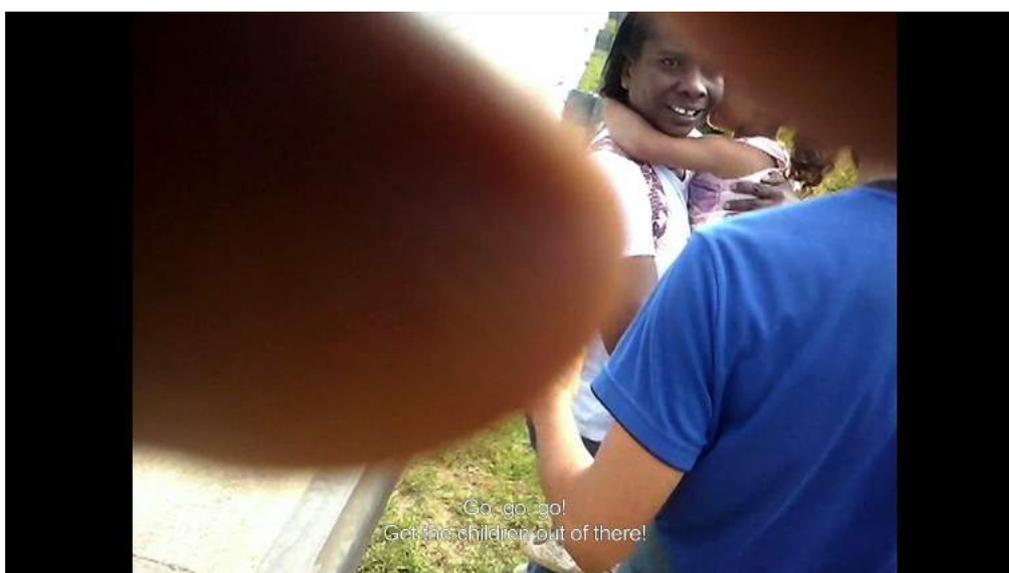


Fig. 223 - Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: a comunidade pelas mãos de Kadu.

Durante o ataque policial, um dos moradores de Izidora é detido de forma violenta: “filma!, filma!, grita um morador. “Vamos lá Kadu, o Bahia derramou sangue por nós, agora vamos lá também”. Na cena, o antecampo varia pelo chamado da comunidade, pelo apelo do homem que testemunha a cena da prisão e exige que ela seja revista e retomada em outros momentos: é isso que se espera diante da presença de uma máquina de filmar – ser visto. Num gesto reflexivo, assim como Kadu, aquele que convoca a câmera tem consciência em relação ao devir-imagem daquela comunidade em luta. Diante da urgência por visibilidade, o quando e o porquê fazer uma imagem – questões

lançadas por Nicole Brenez (2011) para afirmar o cinema de intervenção –, são saberes que movem não apenas aqueles que filmam, mas também aqueles que são filmados. Essa urgência por visibilidade, expressa, antes de mais nada, o desejo pela imagem como potência de tornar visível aquela situação de truculência policial. Neste ato, modula-se a imagem-reflexiva, aquela que evoca o segundo tempo das imagens insurgentes. No turbilhão do acontecimento, Kadu, apesar de tudo, mantém sua câmera ligada estabelecendo em sua performance um diálogo com o espectador por vir. Diálogo esse que nos convoca a olhar para aquela situação, um desejo de visibilidade que configura o próprio ato político.

Nos minutos finais, Kadu sobe uma passarela sobre a avenida para fugir da zona de efeito do gás lacrimogênio. Vemos o passadiço em quadro e, fora-de-campo, ele conversa com uma criança que chora, chama pela mãe, se assusta com o avanço das Tropas de Choque. A menina chama o documentarista de “Tio Kadu”; esse, por sua vez, acalma a garota, acolhe seu medo e lhe enche de coragem mesmo em meio à tormenta. Com uma de suas mãos Kadu carrega e protege a criança, com a outra ele vira a câmera para si e filma as suas circunstâncias. Naquele gesto, o documentarista torna visível um corpo que carrega uma criança enquanto filma: uma menina em estado de choque que se sufoca com a fumaça do gás.



Fig. 224 – Fotograma de *Na Missão*, com Kadu: o gesto reflexivo de virar a câmera para si.

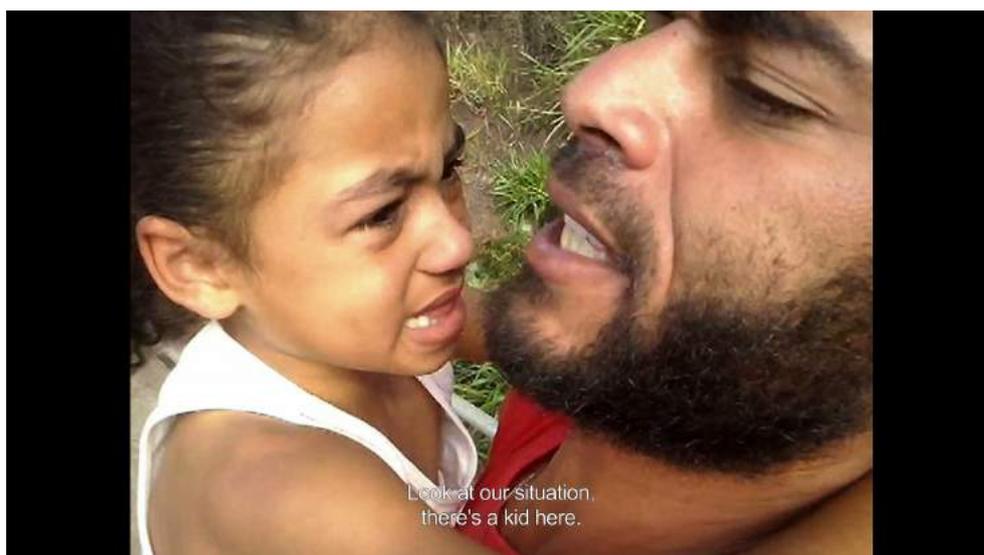


Fig. 225 - Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: a exposição do dano social.

A forma como Kadu e vários outros documentaristas e militantes lidam com suas imagens na feitura, remete à natureza emergencial das situações filmadas. A forma como o espectador é interpelado na gênese da imagem, remete a um imediatismo esperado, ou imaginado – como se alguém pudesse olhar para aquela situação naquele momento, por meio daquela pequena câmera –, como se o pedido de socorro pudesse ser atendido em tempo real. Esse imediatismo é característico das imagens insurgentes.

Do mesmo modo, o grito de Kadu no calor da hora, uma vez feito imagem, tem o poder de se desgarrar do momento, e, ao circular, se refazer a cada assistência ecoando no futuro, alastrando no por vir não apenas aquele ato, mas o apelo à resistência frente às formas de opressão. Apesar das mínimas condições de produção, diante de um conflito que altera e redimensiona qualquer tomada de consciência na gênese da imagem, Kadu resiste com a câmera e performa diante da sua própria lente, do seu telefone celular que é mantido em mãos a todo tempo.



Fig. 226 - Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: filmar e proteger a pessoa filmada.



Fig. 227 - Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: "olha a nossa situação aqui!"

No empuxo do acontecimento que constri seu corpo, se colocando em quadro juntamente com a criança que filma e protege, Kadu nos pede para olhar: "olha a nossa situação aqui!". A criança chora, pergunta pela mãe, quer saber se vai morrer, se eles teriam coragem de fazer isso com ela, uma criança. O "Tio Kadu" por todo tempo filma, protege e tenta acalmar a criança. Fazendo um vídeo *selfie* no acontecimento, ele diz para a câmera que está gravando, que aquela imagem vai circular mundialmente.



Fig. 228 - Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: o futuro da imagem no momento da tomada.



Fig. 229 - Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: a urgência pelo olhar do espectador.

As imagens insurgentes reivindicam sua circulação e exibição já na tomada. No ato mesmo de filmar elas já proclamam seu destino. Ao chamar explicitamente o olhar espectador, ao expor a situação da criança, ao incitar uma certa visibilidade mundial para a brutalidade do estado, Kadu convoca o futuro da imagem na sua própria gênese. Gritando num ato de desespero, Kadu violenta a própria imagem, avança em direção ao campo visível como se fosse engolir o quadro, e assim o faz. A imagem se apaga na tensão de Kadu diante da própria câmera.



Fig. 230 – Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: a violência do documentarista contra a própria imagem.

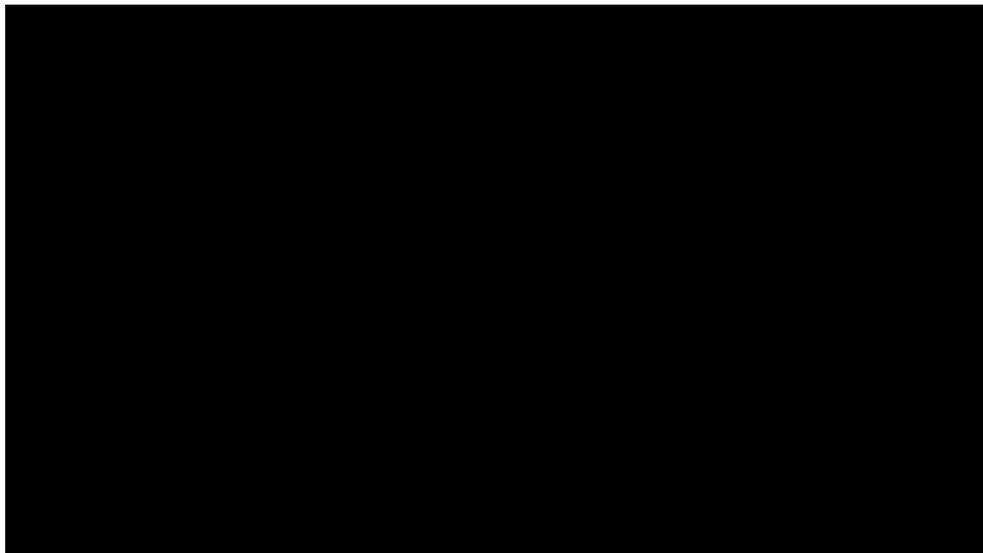


Fig. 231 – Fotograma de *Na Missão, com Kadu*: o fim da imagem que coincide com o fim da luta.

O ato de virar a câmera para si e convocar o espectador, parte de uma consciência compositora na tomada da imagem gerando uma imagem-reflexiva. Em cena, Kadu faz da imagem sua performance e monta seu próprio filme. Em cena, Kadu indica para onde, para quem e como olhar. Pela performatividade, o militante faz da auto imagem com a criança uma ação no mundo: ação que, ao tornar visível e público o dano social, institui a cena política, compõe o processo jurídico de luta por moradia dando provas do crime cometido pelo estado, e transforma a nossa forma de olhar e pensar as imagens produzidas por aqueles que lutam.

*Na missão, com Kadu* é um filme insurgente e sua montagem convoca três distintas temporalidades. Primeiro, o tempo da comunidade, da hospitalidade de Aninha, do cachorro, dos fogos de artifício que convocam as assembleias, o tempo dos sons das cigarras. O tempo do sonho de uma comunidade por vir, que se constrói tijolo por tijolo. Depois, o tempo do conflito, da disputa, não apenas o conflito entre civis e militares que vemos em cena – do estado contra “o povo pobre e humilde”, nas palavras de Kadu – mas também da disputa por visibilidade, pelo olhar do espectador, aquele que teceria um fio de esperança ante a solidão da luta cotidiana dos sem-casa.

Por fim, o tempo mesmo do fim, o tempo da morte onde as imagens não são visíveis, tampouco a esperança. Nesse tempo não mais escutamos Kadu, apenas sentimos o impacto de seu assassinato anunciado por uma cartela preta; apenas sabemos que ele era devoto de São Jorge e São Miguel e trabalhava em uma kombi de nome Jandira. Na cartela final, o filme apresenta mais uma missão ao se dedicar à memória de Kadu. A partir de então, Kadu nunca mais abandonaria nossa memória. Para o filme, uma inesperada e desoladora missão: o luto da luta. Para nós, o entendimento de que essas imagens surgem no mundo para intervir no presente e cumprir uma urgente e inadiável missão.

Companheiro Kadu, presente!

## **Sobre um modo ou uma geopolítica da visibilidade**

Se as lutas se intensificaram e as câmeras estão mais disponíveis, a consciência da necessidade de filmar para combater é pressuposto das imagens insurgentes. Gestadas nos seio dos atos e atitudes políticas, elas *emergem contra* os poderes estabelecidos. Algo comum as organiza em um mesmo domínio: disputa, confronto, tremor, instabilidade, povo x polícia, bombas, tumulto, ameaça, a tensão que coloca o espectador dentro da cena. Precariedade, descentramento, trepidão, sufoco. Características que tem origem justamente no embate com os poderes contra os quais as imagens emergem: o poder da ordem, da disciplina, do controle; e que constituem um modo de visibilidade. Por um lado, podemos pensar que a repetição e o excesso na produção de imagens insurgentes possam criar fissuras nessas estruturas, entendendo a potência da imagem na abertura do visível e ruptura do sensível; por outro, nos preocupa a possibilidade de naturalização das cenas que dão a ver as lutas e as resistências. Os fenômenos não surgem no mundo por acaso, nem para nos deixar no mesmo lugar. É nesse sentido que chamamos a atenção para o caráter acontecimental e a dimensão performativa desse material.

A insurgência enquanto atributo que nomeia, conceitua e caracteriza as imagens que tratamos nessa pesquisa tem um duplo papel. Por um lado, a imagem emerge contra uma força dominante dando a ver sua dimensão acontecimental e performativa, ou seja, ela é insurgente por enfrentar e romper a ordem e o controle tanto no ambiente filmado, quanto no interior do seu processo de produção; por outro lado, da própria imagem insurge a metodologia que aciona e mobiliza um modo de olhar. Se insurgir é erguer-se contra algo, deparamo-nos com alguns desafios para alcançar um lugar de fala.

Posicionada no campo dos estudos cinematográficos, a pesquisa sobre as imagens insurgentes alçou, de saída, um devir minoritário. Não trabalhamos com análise fílmica, nosso *corpus* é fragmentado e heterogêneo e, com isso, tivemos que romper alguns paradigmas para que o trabalho encontrasse reverberação. O foco na emergência da tomada em detrimento à montagem trouxe algumas questões: criar um método de trabalho para imagens brutas e assumir o risco de

fragmentar um filme tomando dele apenas algumas sequências para análise. Depois, associar imagens que ainda não definiram o seu lugar, – ou melhor, que percorrem circuitos complexos e heterogêneos –, da teoria do cinema. A partir de autores como Jean Louis Comolli, Jacques Aumont e Gilles Deleuze observamos, no comportamento das imagens insurgentes, aquilo que se aproxima ou contrasta com o modo de fazer cinematográfico. Imagens onde o documentarista e a máquina perdem centralidade e poder, que se constituem no atrito direto com as circunstâncias da tomada e configuram um campo de forças visceral e gerador. Ou seja, partimos da teoria do cinema para discutir essas imagens, sem que elas se acomodassem à teoria postulada para explicar algo que não é do seu domínio. Num outro caminho, fizemos uso da virtualidade da teoria do cinema para atualizar nas imagens algo que pudesse alimentar a análise formal e política. Não apenas a teoria do cinema, mas também o campo das artes plásticas, corroboraram com nosso exercício de contraste. Foi preciso dizer do que já era visto, para caracterizar algo que urge por visibilidade.

Diante de inúmeras horas de imagens tomadas em manifestações políticas, além dos filmes militantes que atravessaram as salas de cinema nos últimos anos, deparamo-nos com o desafio de dizer das imagens que insurgem contra as forças opressoras e dominantes na contemporaneidade. Dos exercícios de visionagem do material, emerge a noção de antecampo como central na análise do conteúdo gerado em atos de disputa política, nos quais o processo de produção cinematográfica se desestabiliza, a câmera assume novas funções, o documentarista ganha um posicionamento e a imagem adquire forma e força bélica. Do comportamento do antecampo nascem as figuras analíticas – corpo-câmera, ponto de vista, aparato de filmagem, convocação do outro, ação e retração – que dão a ver a variação desse espaço constituinte do cinema e, por conseguinte, algumas modulações que caracterizam um modo de visibilidade. Na medida em que outras imagens forem acionadas e novas figuras de análise percebidas, as modulações poderão se desdobrar ao infinito, na mesma dinâmica acontecimental que rege os eventos e situações que atraem nosso olhar.

O que chamamos de modo de visibilidade organiza uma espécie de geopolítica das *imagens de luta*, em sua maioria urbanas, mas também do campo, como vemos nas sequências analisadas de Martírio. Desgarradas da montagem, dispostas em um mapa do conflito, separadas e articuladas em uma dimensão diagramática, as imagens cedem fotogramas que tornam visíveis as ações, gestos e práticas geradoras das formas e sentidos colocados em disputa. Ao espacializar as imagens, e, tomar delas aquilo que provoca sua origem, constituiu-se uma cartografia que diz do lugar da guerra, do urbano em disputa, do poderio bélico que escapa da ordem hegemônica para alcançar performances ordinárias de luta *com* e *pelo* simbólico. O próprio vocabulário convocado para nuançar as modulações diz desse lugar da guerra: interdição, barricada, posicionamento, um lugar de tomada imiscuído no acontecimento. A ação e retração como movimentos de luta, avançar e retrair em meio a um território em disputa tendo a câmera como arma e escudo; a convocação do outro como gesto reflexivo que introduz o espectador na cena do conflito; a intervenção com a câmera como prática de enfrentamento e ação no mundo; a evidência e a palavra como testemunhos, provas que direcionam o conflito para outros territórios de sentido.

Por vezes, as imagens se configuram em meio a imersão do corpo no acontecimento, onde o modo de fazer cinematográfico se destitui, onde não se tem controle, tampouco é possível agir: quando a cena se configura em um mundo em derrocada. Em outros momentos, o sujeito político insurge com seu poderio bélico – a câmera e a iminência de visibilidade – intervindo, convocando, testemunhando situações que depõem contra o estado, a polícia, as forças do capital. As análises que desenvolvemos oscilam entre as noções de sujeito e corpo, o que, sem dúvida, guarda uma certa dicotomia. De um lado, o corpo-câmera imiscuído no acontecimento se manifesta por meio da exposição do antecampo na imagem, por aí o corpo sofre no campo de forças do acontecimento e dele participa. De outro lado, emerge um sujeito político que tem primazia, autonomia no campo de disputa, arrastando a pesquisa para uma perspectiva um tanto quanto racionalista e humanista: que coloca o sujeito consciente no centro da cena, protagonista na luta de classes. Essa dualidade põe em contraste as leituras e embates de uma posição mais marxista – do ponto de vista da consciência do sujeito histórico –, e pós-estruturalistas – no sentido mais foucaultiano da

configuração reticular dos poderes na construção da subjetividade –, comuns à nossa época. O antagonismo entre os macro e micro poderes: o sujeito político como aquele que tem autonomia para ação e o corpo como constituição biopolítica. Optamos por não resolver essa contradição nas análises, mas trazer essa consciência para as nossas conclusões, justamente porque tanto corpo, quanto sujeito, traduzem as dimensões políticas e estéticas que nos interessam.

Para dizer de um modo de visibilidade instituído nas imagens insurgentes e configurado por elas, organizamos algumas notas que concluem o nosso trabalho:

**As imagens insurgentes são a síntese de um problema...** Não se trata de uma imagem planejada, pelo contrário, são imagens tomadas em atrito com as circunstâncias de mundo. O caráter acontecimental das imagens insurgentes pode ser pensado como uma resposta dada – ou seja, aquilo que se fixou –, às forças que constroem ou incitam o corpo que filma em ato. É quando o documentarista vive o empuxo do acontecimento que modula a imagem que ele faz: a cena de pernas e pés correndo na avenida, quando só é possível filmar se correr; a câmera voltada para o céu, quando só assim é possível respirar; a paisagem da cidade reconfigurada, onde a árvore é política por retirar a política da própria imagem; a opacidade que a mureta do viaduto imprime, ao mesmo tempo em que coloca o espectador no lugar daquele que filma sob fogo cruzado; os dedos de Kadu que refratam o quadro no momento em que ele filma sem olhar, no instante mesmo em que sua consciência emerge pela própria sobrevivência. O que vemos, na maioria das vezes, são vestígios de uma ação conflituosa, de um corpo que entra no acontecimento para filmar e contestar, assim como os vestígios da política na imagem que esse corpo produz.

São imagens que criam problemas que elas mesmas irão enfrentar: que produzem ações, ao mesmo tempo em que colocam o sujeito em ação; que se abrem ao mundo não apenas para fixá-lo, mas, especialmente, para constituí-lo de modo insurgente. Em sua dimensão performativa, criam o campo de forças, o empuxo que elas mesmas filmam. É a imagem que constitui e torna visível a própria cena política. O filme *Na Missão, com Kadu* traz essa dimensão performativa de

forma exemplar: é a imagem que provoca os gestos do militante e documentarista na cena do acontecimento, é a imagem que institui o ato de virar a câmera para si, de testemunhar e apontar os danos sociais. O objeto imagem é constituinte cena quando Kadu nos pede para olhar, quando ele produz uma evidência. Também nas três sequências analisadas em *Ressurgentes*, a imagem é constituinte dos atos de violência que ela mesma filma: é pela interdição da imagem que os policiais agem daquela forma em relação à câmera.

Se a imagem treme, é porque o corpo que filma sente a tensão da situação filmada, sente medo e coragem, como nas cenas finais de *Martírio* quando se filmam evidências do ataque dos pistoleiros. Essa imagem que treme é política por não mais suportar o político, uma política da forma que assume na cena do acontecimento. A imagem que trepida atesta o sujeito em perigo e coloca o espectador em cena traduzindo o efeito de real aos moldes de Comolli. Por vezes, ela é claustrofóbica, outras convulsivas e vertiginosas. Se a imagem treme, é porque filma-se de dentro do acontecimento, ali, onde o espaço do antecampo parece asfixiado ou imerso em uma situação problema.

**As imagens insurgentes tomam posição...** Elas constroem um ponto de vista politicamente localizado na tomada. São imagens que se voltam contra algo e, nesse sentido, determinam de saída um pensamento. Os diversos pontos de vista expressam múltiplas câmeras subjetivas que elevam a inscrição verdadeira ao grau máximo. Nessas imagens, a distância é curta. Imersos num ato de disputa, envolvidos no mesmo campo de forças do acontecimento, os corpos – que filmam e que são filmados –, gozam da dor e do prazer da proximidade. Quem determina a distância é a própria configuração do acontecimento. Em meio aos pares, a distância é curta e filma-se em regime de conformidade, inclusive, a própria vizinhança da câmera muitas das vezes resguarda e protege os atos de contestação. Filmando “de-dentro”, o corpo-câmera se localiza “entre”. O mesmo sujeito que institui igualmente compõe o intervalo, o mesmo corpo que separa e determina uma distância está coadunado ao interior da cena, como se estivesse imantado. Ao filmar o inimigo, a distância é colocada pelas armas postas em jogo: o documentarista tem uma câmera, o policial

pode ter uma pistola, um cassete, uma bomba de efeito moral, até mesmo uma câmera. O documentarista se lança no ato pela imagem, mas calcula a distância possível de suportar em relação ao inimigo. Nesse movimento ele avança e recua, ataca e defende. Nas imagens insurgentes a virtualidade do corpo-câmera desafia. Ao calcular a distância, o documentarista testa os limites do poder estabelecido como um ato subversivo da imagem.

**As imagens insurgentes afirmam a urgência do olhar...** “Olha a nossa situação aqui!”, é o que diz Kadu, diante da sociedade que fecha os olhos. As imagens insurgentes surgem porque não são vistas, não podem ser vistas, surgem da demanda de abertura no campo do visível. Quando o documentarista pede para olhar, ele endereça na gênese da imagem a urgência pelo espectador: aquele que só existe para olhar. Negar o chamado ao olhar, é negar o próprio espectador. Quando o manifestante grita, “filma, filma”, ele o faz por saber e imaginar o destino de uma imagem. Assim, o olhar que filma é uma multiplicidade de olhares que demandam por visibilidade (como na cena da invasão do hotel pela Tropa de Choque), é um olhar partilhado desde a escritura. Na cena do acontecimento, os corpos violentados – aqueles que filmam e que são filmados – compartilham de um mesmo desejo de fazer imagem. O julgamento acontece na passagem da gênese à qualificação, dando a ver a inscrição verdadeira que testemunha e traduz a necessidade de justiça e reparação. A reflexividade enquanto traço das imagens insurgentes, a urgência do olhar, remete ao presente e ao futuro da humanidade traçados há um só tempo. Ao tomarem posição e emergirem contra algo, as imagens insurgentes não apenas escrevem a história no sentido contrário, mas também intervêm na própria história, como acontece na ação filmada na maloca em Niterói: aquela que concede palavra aos moradores de rua, ao passo que disputa com o policial a posse pela identificação/qualificação. Na cena do acontecimento a câmera é arma que ataca e o escudo que protege - artefato de guerra, de revolução, de luta de classe. Precisamos olhar para as imagens que estão sendo destituídas antes mesmo da sua constituição. Em uma insurgência, a imagem que triunfa é de outra ordem. Ela é, por si só, a contra-ordem.

## **Bibliografia**

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004 [1989].
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: GENETTE, Gérard; BARTHES Roland; KRISTEVA Júlia; TODOROV Tzvetan; BREMOND, Claude. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BARTOLOMEU, Anna Karina; VEIGA, Roberta. *Um cinema de busca: rastro e aura no diário de Flávia*. In: VEIGA, MAIA e GUIMARÃES (org) *Limiar e Partilha: uma experiência com filmes brasileiros*, Belo Horizonte: PPGCOM-UFMG, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 .
- BENTES, Ivana. *A câmera de combate e o animal paranóide*. Catálogo forumdoc.bh.2013. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, p.300 -317, 2013
- BERGALA, Alain. *L'intervalle*. In: AUMONT, Jacques (org). *La mise-en-scène*. Bruxelles: Éditions De Boeck Université, 2000.
- BRASIL, André. *Formas de antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Revista Famecos. Porto Alegre, vol.15, n.3, pp. 578-602, set/dez 2013a.
- \_\_\_\_\_. *Entre cultura e "cultura": a exposição do antecampo em Pi'õnhitsi*. Catálogo Mostra de Cinema Indígena, p.71-77, 2013b.
- BRASIL, André; MIGLIORIN, César. *A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras*. Ciberlegenda, Rio de Janeiro, n.22, p.126-141, 2010.
- BRENEZ, Nicole. *História das Formas, 1960-2000*. In: RECINE Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo -Vanguardas no Cinema, ano 3, nº 3, p. 36-57, Dez 2006
- \_\_\_\_\_. *Political Cinema Today – The New Exigencies: For a Republic of Images*. World Cinema Now Conference at Monash University, Melbourne, 28 Sep. 2011.
- BURCH, Noël. *'Nana' ou os dois espaços*. In: Praxis do cinema. Lisboa: Editorial Estampa, p. 27-44. 1969 [1973].

BUTLER, Judith. *Vida precária*. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, Departamento e Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFSCar, n.1, p. 13-33, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos que importam*. Sobre los limites materiales y discursivos del Sexo. Buenos Aires: Paidós, 2002 [1993].

CÉSAR, Amaranta. *Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco*. In: DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 10, n.2, p.12-23, Jul/Dez 2013.

\_\_\_\_\_. *Cinema como ato de engajamento: o documentário brasileiro contemporâneo em contextos de urgência*. Comunicação apresentada no 4º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM-FAFICH-UFMG) no dia 26/06/15, em Belo Horizonte. Disponível em <http://bit.ly/1UwPwEE>. Acesso em: 06 jul. 2015.

CHINITA, Fátima. *O espectador (in)visível*. Covilhã: Livros LabCom, 2013.

COMITÊ INVISÍVEL. *A insurreição que vem*. Lisboa: Antipáticas, 2010.

COMOLLI, Jean Louis. *A última dança: como ser espectador de Memory of the camps*. In: DEVIRES – cinema e humanidades / Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FAFICH), v. 3, n.1, p.8-45, Jan/Dez 2006.

\_\_\_\_\_. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Fim do fora-de-campo?* In: Catálogo do ForumDoc.BH. Belo Horizonte: Filmes de Quintal/FAFICH, 2006.

\_\_\_\_\_. *Como filmar o inimigo*. In: Catálogo forumdoc.bh.2001. (5ª Festival do Filme Documentário e Etnográfico). Belo Horizonte, 9 a 8 de novembro de 2001.

DANEY, Serge. *A rampa*. São Paulo: Cosac Nayf, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo, Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

DIAS, Sousa. *Lógica do Acontecimento: introdução à filosofia de Deleuze*. Lisboa, Documenta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2015.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis. *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea*. In: *Visualidades*, Goiânia, v.10, n.2, p. 75-89, jul-dez 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Apagar os rastros, recolher os restos*. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Orgs.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, p. 27-38, 2012.
- JOST, François. Trad.: Reto Melchior. *O saber do espectador e o saber do telespectador*. In: *Revista Significação*. São Paulo, v. 31, n.º.21, p.63-84, 2004.
- LOWY, Michel. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARCUSE, Herbert. *La Dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, 1977, tr. Didier Coste, Paris, Seuil, 1979.
- MIGLORIN, Cezar. *Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento*. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- \_\_\_\_\_. *O dispositivo como estratégia narrativa*. Trabalho apresentado no XIV Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), Niterói, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José. *A imagem pode matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Entrevista Marie-José Mondzain*. Publicado no blog Culture Injection. Disponível em: <https://cultureinjection.wordpress.com/2014/03/28/entrevista-com-marie-jose-mondzain/>. Acesso em: 18 out. 2015.
- MUSA, Priscila. *Movimentos Imagem*. Dissertação de Mestrado - Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 2016.
- PEDROSO, Marcelo. *Três suposições sobre adversidade no documentário*. In: *DEVIRES Cinema e Humanidades*, v.10, n.º2, p.24 a 41, jul/dez 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *Nas margens do político*. Lisboa: KKYM, 2014.

\_\_\_\_\_. O Desentendimento. Ed.34: 1996.

REZENDE, Luiz Augusto. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

ROLNIK, Raquel. *As vozes das ruas: as revoltas de junho e suas interpretações*. In: *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Org. Ermínia Maricato ... [et al]. 1ª ed. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, p. 7-12, 2013.

SILVA, Regina Helena Alves da (Org). *Ruas e Redes: dinâmica dos protestos BR*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

TEIXEIRA, Antônio. *Junho de 2013 à luz dos acontecimentos*. Publicado no Bob Subversos. Disponível em <https://blogdasubversos.wordpress.com/2014/03/19/junho-de-2013-a-luz-dos-acontecimentos/>. Acesso em: 16 out. 2015.

VAINER, Carlos. *Quando a cidade vai às ruas*. In: *Cidades Rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. Org. Ermínia Maricato ... [et al]. 1ª ed. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, p.35-40, 2013.

VEIGA, Roberta; KIMO, Paula. *Corpo-câmera ou como insurgir no acontecimento pelas imagens: notas sobre um regime estético*. Comunicação apresentada no 5º Colóquio Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (PPGCOM-FAFICH-UFMG) nos dias 16 e 17 de novembro de 2016, em Belo Horizonte.

*Guia: como filmar a violência policial em protestos – para que mais vídeos virem mais direitos*. Disponível em [http://violacoes.artigo19.org/dl/1JNAwMg\\_MDA\\_678fc\\_](http://violacoes.artigo19.org/dl/1JNAwMg_MDA_678fc_). Acesso em: 15 abr. 2017.

BRASIL. *Constituição da República Federativa de 1988*. Disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm). Acesso em: 15 abr. 2017.

COMISSÃO INTERAMERICANA DOS DIREITOS HUMANOS. *Declaração de Princípios sobre Liberdade de Expressão*, disponível em: <https://www.cidh.oas.org/basicos/portugues/s.Convencao.Libertade.de.Expressao.htm>. Acesso em: 15 abr. 2017.

JUSBRASIL. *Art. 146 do Código Penal - Decreto Lei 2848/40*. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10621886/artigo-146-do-decreto-lei-n-2848-de-07-de-dezembro-de-1940>. Acesso em: 15 abr. 2017.

RIO DE JANEIRO. *Defensoria Pública do Estado*. Disponível em <https://www.facebook.com/defensoriapublicadoriodejaneiro/?fref=ts>. Acesso em: 15 abr. 2017.