



Nas bandeiras, nos algoritmos, nos espaços: erupções^{1,2}

On the Flags, Inside the Algorithms, in Spaces: Eruptions

Frederico Canuto

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
fredcanuto@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo discutir as imagens dos filmes apresentados na *Mostra e Seminário de cinema 68 e depois* em que o ano de 2013 é o tema e referência de uma disputa por um país, nação, povo e povos, com picos de visibilidades singulares.

Palavras-chave: narrativas; cinema, acontecimento.

Abstract: This paper intends to discuss the images presented at the *Mostra e Seminário de cinema 68 e depois* having as reference the year of 2013, considering its themes and its internal dispute of a country, a people and peoples.

Keywords: narratives, cinema, event.

Prólogo

Gostaria de agradecer Pedro Rena e Natacha Rena, organizadores do evento, pelo convite e ao cinema Humberto Mauro por simplesmente existir porque precisamos continuamente lembrar coletivamente a história e transformar os rastros dessa, lembranças e imagens fragmentadas na brisa do nosso tempo pessoal, em força agregacional.

¹ A base deste texto foi apresentado como mediação de uma mesa de conversa durante o evento **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois** ocorrido de 30 de maio a 03 de junho de 2018 no cine Humberto Mauro, cinco meses antes das eleições presidenciais vencidas por Jair Bolsonaro. Tendo isso em vista, em alguns momentos foi tomada a liberdade de se atualizar o texto levando tal fato em conta.

² Este texto vincula-se a pesquisa “Narrativas da Violência: Junto, de perto e de dentro” financiado pela FAPEMIG, edital Demanda Universal 01/2016 e a pesquisa “Narrativas Democráticas: do cinema ao espaço cotidiano no Sul Global” financiado pelo CNPQ, edital Universal 2018.

O que vou fazer de maneira breve aqui é apontar um contexto de discussão a partir do evento **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois** como um todo. Mais precisamente, as imagens cinematográficas dos filmes apresentados em que o ano de 2013 não é o tema, mas sim referência de uma disputa por uma imagem de país, de nação, de povo e povos, com picos de visibilidades singulares numa quase-permanente proto-homogeneidade imposta. 2013 é referência de uma luta pela produção de presença cuja nomeação está em disputa.

Também é central tais imagens serem pensadas num duplo corte conforme a discussão de ontem à noite apontou:³ tanto como parte de um processo histórico no qual alegorias cinematográficas oferecem explicações e afetos por meio da ficção, assim como um dispositivo de insurgência que provoca e produz presenças e pode chegar a servir como instrumento jurídico e de produção de verdades.

Primeiramente

FORA TEMER.⁴ 2016.



³ Aqui me refiro a discussão ocorrida entre o artista Pedro Paulo Rocha e o professor da UFMG Cesar Guimarães mediada por Augusto Barros a partir das considerações dos três a respeito do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha e sua capacidade de colocar numa perspectiva histórica a partir da ficção certos traços de uma cultura política brasileira assim como sua contemporaneidade.

⁴ Michel Temer foi eleito vice-presidente da república em 2010 e 2014 na cabeça de chapa liderada pela candidata Dilma Rousseff, sendo depois do processo conturbado de impeachment / golpe parlamentar contra a então eleita presidente, empossado presidente até 2018. FORA TEMER tornou-se palavra de ordem por parte da população que não vê seu governo como legítimo.

VOLTA DILMA.⁵ 2016.



LULA LIVRE.⁶ 2018.



⁵ Após o impeachment / golpe parlamentar contra a então presidente Dilma Rouseff, uma das palavras de ordem surgida nas ruas em manifestações puxadas por grupos de apoio era VOLTA DILMA como forma de expressar o desejo pela volta da mesma ao cargo de presidente.

⁶ Luis Inácio Lula da Silva foi presidente do Brasil de 2002 a 2010. Hoje encontra-se preso após julgamento em segunda instância, acusado de recebimento de propinas na forma de um sítio e reformas em uma apartamento no Guarujá em São Paulo. LULA LIVRE foi palavra de ordem durante a campanha presidencial de 2018 do partido dos trabalhadores como forma de afirmar não apenas o desejo de liberdade do ex-presidente como colocar em questão o julgamento perpetrado pelo juiz de Curitiba, Sergio Moro.

MARIELLE PRESENTE!⁷ 2018.



LIBERDADE A RAFAEL BRAGA VIEIRA.⁸ 2014.



⁷ Marielle Franco foi vereadora da cidade do Rio de Janeiro, sendo assassinada em 2018 junto ao motorista Anderson no centro da cidade do Rio de Janeiro. O grito MARIELLE PRESENTE tornou-se palavra de ordem em reuniões e eventos como forma de lembrar sua presença e lembrar de sua morte.

⁸ Durante as manifestações de rua de 2013 no Brasil, a única pessoa a ser presa e condenada celeramente foi o catador de reciclados Rafael Braga, acusado de vandalismo de propriedade mesmo portando apenas uma garrafa de pinho sol em sua mochila. Hoje se encontra em liberdade provisória e em casa, tratando uma tuberculose contraída na prisão.

CADE AMARILDO.⁹ 2013.



NINGUÉM NOS REPRESENTA.¹⁰ 2013.



⁹ O pedreiro Amarildo de Souza, morador do Rio de Janeiro, foi imobilizado e colocado numa viatura policial, desaparecendo. Não há qualquer relação entre sua prisão e as manifestações de rua de então. 12 policiais militares foram condenados sendo que o corpo não foi encontrado e a família está a espera de indenização pelo Estado. CADE AMARILDO tornou-se palavra de ordem contra os corpos negros das áreas mais periféricas das grandes cidades brasileiras que somem sem deixar rastros e demanda para o Estado de uma resposta devido a tal desaparecimento.

¹⁰ Slogan usado aparentemente pela primeira vez (NADIE NOS REPRESENTA) pela população espanhola durante ocupação da praça puerta del sol, em 2011 tendo como objetivo mostrar o descrédito de instituições políticas frente a falta de representatividade do sistema democrático e as ruas como lugar da presença do povo, aqueles que são excluídos de toda presença e estão além de estatísticas nacionais ou identitárias. Variações como esta apareceram em faixas e cartazes durante 2013, como por exemplo: “somos a rede social”, “somos os 99%” entre outros.

No ano de 2013, no mês de junho e se estendendo até outubro com reverberações que contaminam o ambiente político institucional e a sociedade civil até hoje, milhares de pessoas tomaram os espaços públicos e as ruas em manifestações populares gigantescas nos principais centros das grandes cidades brasileiras. Num primeiro momento, tal movimento foi construído em torno da contestação em São Paulo do aumento de 20 centavos na passagem de transporte público, espalhando-se por outras cidades logo em seguida, sempre com o mesmo tema. Num segundo momento, uma vez que as prefeituras e governos estaduais pelo Brasil afora cancelaram os aumentos de passagem devido a tal pressão popular, as pautas de reivindicação proliferaram-se, fazendo com que houvesse um aumento exponencial do número de pessoas na rua assim como de suas pautas. Transformando-se no maior movimento popular no Brasil desde o Diretas Já em meados dos anos 80, após mais de 20 anos de governo ditatorial militar, tal evento tornou-se epicentro de uma disputa simbólica pelas suas imagens. (CANUTO, 2015)

As frases, slogans e imagens acima povoam telas e imaginários desde 2013. São produtos e plataformas de uma disputa afetiva e política nos últimos anos no país, que tornaram visíveis nas ruas – sejam elas aquelas por onde pessoas se movimentam todos os dias de carro ou as vias de acesso ao espaço público virtual telemático dado pela internet – uma luta que na maior parte do tempo é invisível àqueles diretamente envolvidos mas não conscientes de tal relação – os que vivem em condomínios, em áreas mais abastadas, em suas bolhas até então impenetráveis à frágil vida num modo de produção capitalista. Em um contexto como o de 2013, ocupar as ruas produzindo um medo associado a uma pulsão pela vida neste espaço sempre de carros é uma luta democrática, é relembrar ao Estado e ao que ele representa que o que dele escapa ainda é democracia, sendo suplemento político pois inaugura formas antes não imaginadas de fazer política. Analogamente a Thoreau (2001) em *Desobediência Civil*, obra/manifesto escrito em sua prisão pelo não pagamento de impostos, a disputa pela rua – violenta ou não – é ação necessária para lembrar a quem o Estado serve e a

quem deve temer porque esta institucionalidade sabe que o potencial insurrecional da multidão é sempre perigoso, ainda que neutralizado cotidianamente pelo espetáculo.

Assim, essa mesa que aqui estamos iniciando neste evento **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois** é justamente a respeito do que estas imagens provocam e catalisam neste desde o ano de 2013 até hoje: a problematização de uma democracia que só parece ter existência na ação direta e na produção de presenças conforme caracterizada de forma precisa em sua paradoxalidade pela cientista política belga Chantal Mouffe.¹¹ Tais chamamentos ou afirmações são justamente a produção de uma presença pelas imagens porque representam e produzem corpos, inclusive coletivos, nas ruas. Uma experimentação das imagens do que significa coletivamente NÓS após 2013, pela multiplicidade contraditória e paradoxal do que 2013 significa, foi, é e se desdobrou.

O cientista político Leonardo Avritzer em seu livro *Impasses da Democracia* (2016) afirma que 2013 foi um movimento popular no qual se expressou um descontentamento relacionado a um participar que não basta como política baseada em consultivismos organizados pelo estado entre os anos de 2002 e 2012, despoderados porque sem poder decisório e de efetiva mudança real em suas realidades. Seguindo esse raciocínio, neste momento de produção de tais corpos é preciso então decidir, tomar o poder nas mãos e o que se primeiro faz é produzir sua própria presença, sua própria imagem, resistindo a mecanismos de captura ou inventando novas imagens de si. Ainda, se “a vida não basta” conforme colocado como provocação por João Moreira Salles a respeito das ligações entre juventudes parisienses nos anos de 1968 e as brasileiras em 2013 no primeiro dia do evento,¹² as imagens produzidas

¹¹ Conforme colocado, a cientista política Chantal Mouffe em seu livro *O Paradoxo Democrático* (2009) caracteriza tal ambivalência dada pelo fato de que o regime democrático é exercida de duas formas: através da representação construída em espaços institucionais e a ação direta. Ambas, segundo a autora, afirmam a existência e produzem presenças políticas. Por um lado, a representação produz um corpo que cria um lugar inclusive àqueles que não tem espaços ou sequer são reconhecidos como parte de uma nação, de uma cidade ou de qualquer agrupamento social já constituído - normalmente as minorias e as minorias das minorias -. A ação direta, por sua vez, produz política porque ao se afirmar pelo uso e insurgência no espaço, aponta o que escapa a própria representação mas tem existência na cidade.

¹² Debate encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bY-hd9CpNEw&t=185s>

não apenas continuam para além da vida como dão sentido pra mesma nas telas do cinema, ali onde real e ficção se interpelam. Indo além, o ano de 2013 é também um desejo intenso de comunicar e compartilhar contra o individualismo consumista espetacular como Affonso Uchoa discute e aponta nas relações entre seu filme mais recente, *Arábia*, e o de Leo Hirszman, em *ABC da greve*.¹³ Para ele, o operário dos filmes, que vende sua força de trabalho, está atrás de uma linguagem nova, um outro sentido para vida, se insurgindo assim contra a injustiça e se organizando para combatê-la em sindicatos como em 1979 mostrado pelo segundo filme e através de redes de afetos não declarados ou visíveis n filme do cineasta mineiro.

E 2013 também é epítome de uma política lulista, caracterizada por Luiz Dulceci como não emancipatória,¹⁴ que dentro dos limites impostos a si mesma foi eficaz mas que encontrou neste mesmo ano um transbordamento de suas próprias limitações. O que poderia ter se constituído no limiar dado pelo encontro do lulismo / dilmismo com o povo como uma nova política, uma populista e popular democracia, se transformou numa fronteira que somente se acirrou. Um beco sem saída que somente pode ser pensado em um contexto muito maior, um que leva em consideração a bolha imobiliária explodida em 2008 no hemisfério norte convertida numa bolha democrática que também irrompe em lugares tão distantes no Norte quanto de si mesmos, quanto Egito, Turquia e Brasil. A transferência de uma crise financeira do norte para uma crise política no sul. Hipotecas residenciais, falências de grandes bancos, pessoas tornadas sem-tetos da noite para o dia e perda da propriedade, todas provocadas pelo crash do mercado imobiliário americano e global, converteram-se em cidades inteiras falidas, casas vazias, espaços mais segregados, ruas ocupadas, anormalidade institucional intensificada.

No Brasil, tal crise desdobrou-se em 2013 numa disputa pelo “direito à cidade” – iniciado pela luta pela diminuição em 20 centavos da passagem de transporte coletivo em São Paulo – e que faz lembrar o termo tornado mote conceitual criado em livro homônimo do filósofo francês Henri Lefebvre em 1968, época que as ruas eram ocupadas por manifestações de estudantes universitários franceses. Título tomado de

¹³ Debate encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rzdgMHCRTNI>

¹⁴ Debate encontra-se disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rzdgMHCRTNI>

assalto e tornado assunto propagado por tantos e diversos pensadores e críticos (HARVEY, 2014; SOUZA, 2015, MARICATO *et al.*, 2013), não é apenas direito ao acesso a cidade e suas estruturas entre outras dimensões de uma vida produtiva numa vida capitalizada. Ainda que de forma bem diferentes, o direito a cidade tornou-se slogan que sintetiza um desejo não apenas ao trânsito e a cidade enquanto lugar do morar e do trabalhar, mas também acesso ao que excede a vida, ao excesso apresentado nas artes, nas estruturas físicas da cidade ocupadas de formas infinitas, etc. Os estudantes secundaristas que ocuparam escolas na cidade de São Paulo em 2015 contra a reorganização escolar argumentavam nas ruas e com seus corpos coletivos organizados e dormindo no chão das escolas justamente tal excesso: não queriam deixar de frequentar a escola no centro da cidade em contraposição a periferia onde vivem. No centro tem tudo, onde vivem, pouco ou nada, traço de cidades cada vez mais desiguais. Em *Escolas em Luta* o que se vê é a transformação de estudantes secundaristas em cidadãos na/pela luta pela/na cidade. Como coloca Agamben (2015) em *Stasis*, a cidadania somente ganha corpo ao colocar em xeque as relações, fronteiras, espaços e experiências que separam o que é público (polis) do privado (oikos). Em seus cartazes e postagens em redes sociais, o que se vê são projetos de escolas, projetos de um outro mundo que tornam-se públicos a partir do íntimo de seus desejos de escola e de vida.

O direito a cidade é reinvidicação pela construção de novas presenças pela ação direta, fora do capitalismo, produzindo outras formas de viver. Não é de se estranhar a afirmação em cartazes e gritos pelas ruas de que “ninguém nos representa”, assim como sua precisão porque representar é estabilizar o que deve ser movido, o que se deve estar em constante mutação, em acontecimento. Assim, se ninguém nos representa, como os espanhóis gritavam em cartazes e a plenos pulmões em 2011 ao ocuparam a Puerta del Sol em Madrid, então ninguém como positividade e afirmação é quem?! Nós é quem?! Representar é o que?! Para tal, uma arqueologia das imagens se faz necessária a fim de escavar tais positivities e afirmações no rio de vivências vividas no calor dos acontecimento à toda velocidade possível.

Os laços coletivos produzidos e que se tornam o fim da vida, como em *Morrer aos 30 anos*; mas celebram ganhos como em *ABC*

da greve e os lobos ao fim de *O fundo do ar é vermelho*; parecem ser a tônica deste momento desta **Mostra e Seminário de cinema 68 e depois**: problematização de uma unidade historicamente paradoxal – se tomarmos o hino e a bandeira do Brasil, estes são camisa de força em e após 2013 como visto nos filmes do *Contragolpe* por uma direita que quer unificar e eliminar a diferença mas ao mesmo tempo é o que une os operários da fábrica em *ABC da greve*.

Tais imagens fazem pensar outra pertença pelo encontro de olhares como corpos em movimento. Uma outra pertença que não se explica por uma espontaneidade, mas também por organizações há muito existentes como visto em *Retrato n.1: o povo acordado e suas 1000 bandeiras* e num dos *ContragolpeS* – ligas camponesas, MST, MTST, Tarifa zero, MPL entre outros que afirmam que 2013 pode não ter sido totalmente previsto mas também não é evento acidental ou não gestado de forma organizada.

Assim, nos territórios imagéticos recuperados uma história sempre atual de violência estatal (capitalista e também socialista, como mostra Chris Marker em *O fundo do ar é vermelho*), apontam uma desdobra destas como guerra que produz uma política, no encontro do real e ficcional que é o que colocaremos hoje. Das alegorias do subdesenvolvimento como *Terra em Transe* de Glauber Rocha e de documentários melancólicos como *No Intenso Agora* de João Moreira Salles e celebratórios de uma vida como *Morrer aos trinta anos* de Roman Groupil, chegamos hoje no crescendo que o evento organizou-se, em um cinema como dispositivo: na vida cotidiana da luta como criação de outros modos de viver catalisados pela imagem.

Jacques Ranciere, ao colocar em A partilha do sensível que o real precisa ser ficcionalizado para ser compreendido, creio que ele quis dizer não produzir ficções, mas emoldurá-lo para ser revisto como uma experiência e narrativa e não um amontoado de cenas vividas, conforme o filósofo Walter Benjamin sempre pensou. Perceber na distância de um olhar um ver o que não pode ser visto na sequência ininterruptas de vivências.

Nas bandeiras

Imagens de *Retrato n.1: o povo acordado e suas bandeiras* de Edu Iosche, 2016.



Em *Retrato n.1: o povo acordado e suas bandeiras*, a câmera toma 10 segundos para achar a rostidade da multidão em junho de 2013, no Largo do Batata em São Paulo, epicentro do início das manifestações contra o aumento de 20 centavos do transporte coletivo. Temos uma mulher focada pela câmera demandando por respeito num tom de voz calmo em meio a gritos de “queima a bandeira”. Contra aqueles que demandam que todos se uniformizem sem bandeiras,

“queime a bandeira”, ela afirma a necessidade de se respeitar aqueles que há tempo tem bandeiras.

Ao invés das imagens panorâmicas ou verticais obtidas de alto de prédios ou por drones, o diretor Edu Iosche prefere se filiar a uma mulher, ela que é ela mesma sua própriabandeira. Ainda que defendendo o direito a segurar a bandeira de seu partido, seu discurso está além do mesmo. Enquadrada, a bandeira aparece de relance e sempre que necessário para mostrar como a mulher se movimento no meio da turba de corpos. Um discurso singular, que permeia os berros e palavras de ordem e não se cala na voz baixa dos outros em contraposição, se mostra como exemplar porque não quer ser A narrativa mas o corpo de uma outra narrativa.

Ela não é o operário da fábrica tornado porta bandeira de uma manifestação sem saber, como o foi Charles Chaplin em sua crítica aos *Tempos Modernos*, título do filme homônimo de 1936. É crítica a um modo de produção que entende com seu corpo, assim como o vagabundo de Chaplin. Do vagabundo improdutivo que não se encaixa a mulher de bandeira nas mãos e voz baixa, uma mudança de enquadramento: a câmera não quer saber do contexto em que mulher está, mas ver nos seus olhos a verdade que ela consegue conferir a si mesma enquanto produção de uma presença de desejo de outro mundo. Ver as marcas no rosto e modulação da voz ao invés da massa chapliana de homens empunhando bandeiras. A bandeira dela é seu rosto. A opacidade da representação mostra que não há nada além dela mesma, que a nada remete que não seja ela mesma. Ela não representa as mulheres, os negros, as minorias ou a todos que seja. Ela não representa é seu agir como representação produtiva de marcação territorial: para isso serve sua voz.

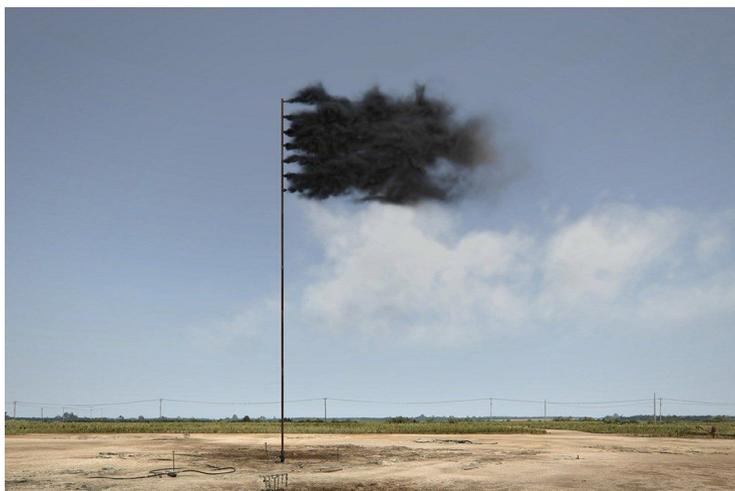
Imagem de *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, 1936.

Nas ruas de 2013 essa foi a luta, aquela que foi vencida por grupos que souberam dar corpo a demandas populares produzindo afetos de radicalização da política convertida em anti-política. No momento em que pessoas como ela tornaram-se exceções dentro da disputa política das ruas em prol de movimentos e organizações dito “apartidários”; ou ainda foram tragadas pelo discurso multipolar mas identitário dos partidos políticos cujo afeto não foi construído na história da luta mas em cliques nas redes sociais; ou que bandeiras tornaram-se endogenicamente fim em si mesmas e não pontos de referência para uma cidadania global; o país passou a desejar e escolheu conscientemente um presidente de extrema direita em 2018.

Para além do lamento, tal escolha historicamente não é exceção. A bandeira sempre foi símbolo de produção de um poder: um simbólico mas afetivo e especialmente territorial. Anderson (2008) coloca em seu célebre livro *Comunidades Imaginadas* que três são os instrumentos usados para se produzir uma idéia de nação: o censo, o mapa e o museu. O primeiro constrói uma idéia de povo e o controla tornando-o população, o segundo cria um território, substituindo relações com o lugar em delimitações jurídicas, e o terceiro produz um história para um novo povo, com origem bem definida. Talvez faltasse a bandeira porque ela dá corpo a tais imagens.

Ao ver *Western Flag* de John Gerrard, a bandeira que cobre tais exercícios de dominação se desmancha no ar, tornada tóxica para aquele que a quer vestir e se cobrir. Produzida como um libelo contra o uso indiscriminado dos recursos naturais, ela também é camisa de força que reforça um *status quo* politicamente correto, ainda que faça uma crítica contra o mesmo. Mas seu movimento dado pela fumaça aponta para uma imaterialização que pode vir a qualquer momento. A nação, representada maximamente pela bandeira, pode ruir a qualquer momento. É só desligar o gás.

Western Flag de John Gerrard, 2017.

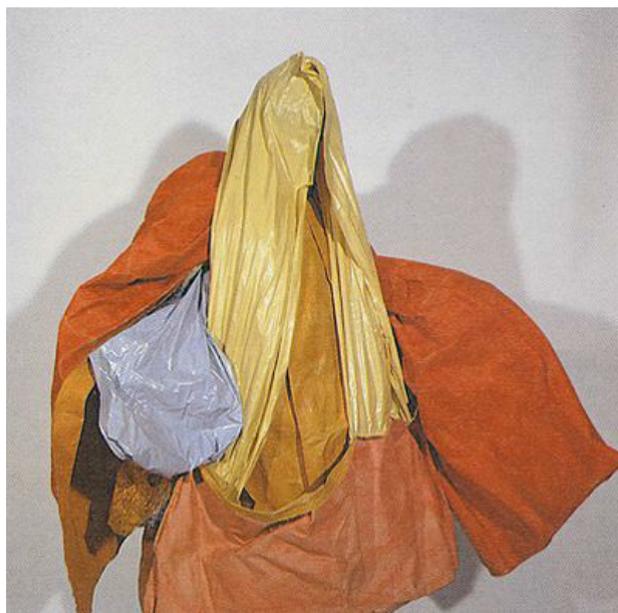


O que está na opacidade da bandeira de John Gerrard e no rosto da mulher de *Retrato n.1: o povo acordado e suas bandeiras* é sua capacidade de ser corpo e tal relação foi produzida radicalmente na obra *Parangolé* do artista Helio Oiticica. Tal obra, vestimentas feitas com cores e panos a partir de um entendimento muito particular do samba, suas agremiações e da dança, torna-se bandeira vestida que afirma um corpo dançante porque uma nação que só existe na dança, no mexer do corpo, tal como na fumaça trêmula e no corpo que arruma a bandeira no meio de 2013. Ao despedaçar a bandeira e multicolorí-la ao tornar roupa é gesto que nega e afirma o ideário uniforme de pertencimento. O parangolé imóvel, para ser visto e exposto em museus e galerias de arte nada é ou representa para Oiticica; quando

vestida, torna-se não por representar mas por agir junto, transformando o corpo daquele que o veste em bandeira de si mesmo. Ou um corpo que tem voz tal como a da mulher envolta de gritos “queime a bandeira”. A bandeira a que ela se aferra é seu parangolé. Ainda que queira afirmar um partido, ela é positividade na medida daquela voz e corpo no meio de uma multidão de povos reconhecidos. Se a bandeira é símbolo de coletividades estáticas, em movimento ela coloca tudo em potência: “O corpo, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total de sensorialidade” (FAVARETTO, 2000, p. 104)

O filme de Edu Iosche afirma assim uma representação política em negativo. A todo momento tudo pode acabar, por isso a necessidade de se aferrar ao corpo da mulher, a sua voz firme frente ao fascismo da uniformidade à sua volta.

Parangolé de Hélio Oiticica, 1964.



Parangolé de Hélio Oiticica, 1964.



Nos algoritmos

Nos cinco episódios da série *Desde de Junho* são problematizadas as imagens produzidas durante 2013. Junto a conversas e entrevistas com cinegrafistas, jornalistas entre outros, usando dos próprios vídeos e fotografias produzidos, fala-se de uma economia política das imagens – de sua extração da realidade por celulares e câmeras até disseminação pelas redes sociais. São apresentados coletivos de videografistas, fotógrafos, vítimas da violência policial, corpos que estiveram nas ruas produzindo imagens de uma luta política. Conforme Migliorin e Brasil (2010) colocam:

(...) essa produção crescente e crescentemente difusa nos coloca diante da força democratizante da multidão – mesmo que nem todos tenham acesso aos meios de produção, difusão e consumo. Não se trata (...) de indivíduos autônomos produzindo algo, mas de uma intensa produção social por meios das redes sociotécnicas (ao mesmo tempo, humanas e maquinicas). Produzir, aqui, não é apenas fazer aparecer esta ou aquela imagem, este ou aquele som, este ou aquele texto, mas intervir na própria invenção da comunidade, através de mediações complexas (2010, p. 93).

A cada início de episódio, no entanto, um procedimento apresenta uma guerra que se dá longe das ruas vividas e nas vias de acesso

à rede telemática. Apresentar os vídeos em cada um dos episódios não significou procurar por provas escondidas em processos criminais pela justiça ou entrevistar testemunhas ou produzir testemunhos que lembrem o que aconteceu e como aconteceu. Tais vídeos estão fartamente disponíveis nas redes sociais. Cada início de episódio ou de um novo trecho dentro do episódio mostra a tela de um computador em que é digitada uma data das manifestações. No algoritmo das redes sociais, as datas abrem janelas para as ruas ocupadas em 2013.

Imagem de *Ligia* de Nuno Ramos.



Nas eleições presidenciais de 2014 a televisão junto às redes sociais, em especial o facebook e twitter, ainda ditavam o embate pela política representativa. Em *Ligia* de Nuno Ramos, uma mixagem de William Bonner cantando Tom Jobim durante dias de Jornal Nacional da TV Globo, tentava-se justamente uma crítica de tal veículo de comunicação. Das eleições de 2014 para as de 2018, os algoritmos do whatsapp tornaram-se forças descomunais de mobilização de afetos e produção de uma bolha isolada de opiniões e reforço de pré-conceitos. Se em 2013 foram força motriz de produção de provas contra excessos policiais e testemunhos *in loco* da força democrática do povo, em 2018 se tornaram tecnologias de suporte de narrativas hegemônicas e partidárias de grupos institucionais ou movimentos políticos para construção de narrativas únicas repleta de fakenews na qual não se sabe ao certo quem produz a informação, qual a informação e até mesmo sua veracidade.

(...) essa potência de produção é antes estimulada, para posteriormente ser agenciada e modulada por meio das empresas e das instituições. Estamos, portanto, no âmago da tensão biopolítica, que não será resolvida senão em sua própria imanência. (MIGLIORIN, BRASIL, 2010, p. 93)

Em *Desde Junho* ainda era possível alcançar e debater com produtores de imagens pois estes estavam nas ruas durante o acontecimento. No pleito presidencial de 2018 e na nova política inaugurada em fazendas de celulares e fakenews, o poder de influência e produção e reforço de bolhas encontra-se atrás de algoritmos e operários curtindo, compartilhando e repassando informações em grupos de facebook e whatsapp. O algoritmo quer tornar o mídia-ativista obsoleto porque toda imagem ou testemunho agora há de se duvidar. Herscher (2011) já apontava para tal fenômeno no campos das imagens de drone: a imagem aérea substitui a narrativa daquele que está no local. A força do testemunho perde poder porque todos podem falar, testemunhar, reproduzir vivências múltiplas e retirar o afeto de qualquer possibilidade de ser tocado por uma informação que não reforce o que se sabe. O whatsapp não produz experiências, mas soterra a possibilidade de sua construção com uma avalanche de vivências que não é necessariamente a de um, mas de todos, potencialmente (BENJAMIN, 1985).

Imagem de fazenda de likes na China. Fonte: Google. 2018.



Mas se concordamos com Migliorin e Brasil (2010) acerca da imanência da imagem como campo de resolução das tensões biopolíticas de tal produção dita amadora porque feitas por outros meios e canais que não só institucionalmente reconhecidos pelo grande público, qual a imagem que o algoritmo apresenta torna-se o foco. Se imagens estão sendo produzidas a todo momento, 24 horas por dia /7 dias por semana, o que tal máquina algoritma produz senão cotidiano. E ainda, colocando em xeque até mesmo a afirmação de ambos de que tal produção é agenciada e produzida por empresas e instituições, o modo como através do qual o algoritmo produz tais imagens nas ruas é completamente controlado emerge como questão.

Os fotógrafos Michael Wolf, Jon Rafman e Doug Rickard têm trabalhado desde 2011 sobre o poder da máquina de produzir visibilidades, retirando do Google Street View imagens que são justamente resultado do algoritmo matemático e procedimento maquínico. Tal plataforma da Google, cujo objetivo é, em última instância, escanear todo o mundo, torna-se lugar de uma disputa. Ao ganharem um dos mais importantes prêmios de fotojornalismo – World Press Photo – colocaram em questão justamente a possibilidade do algoritmo produzir um afeto e, consequentemente, jornalismo e um regime próprio de verdade.

O Google Street View produz imagens das ruas no nível da rua com carros andando pelas cidades fotografando 360º a paisagem. Assim, constrói um meio de navegação pelos espaços já mapeados e fotografados usando a internet.

Imagem do carro do Google Street View. Fonte: Google, 2018.



Apesar da máquina fotográfica, ou a caixa preta segundo Flusser (1985), ser totalmente programada para tirar fotos de X em X segundos, o motorista não é um robô.

Sendo um ser humano, o motorista do carro faz curvas às vezes abertas, às vezes fechadas demais e dependendo do dia, fotografa ruas vazias ou cheias. Portanto, o algoritmo que produz a equação carro – motorista – fotografia tem como incógnita o tempo e o espaço ocupado pelas pessoas. A realidade fotografada é específica de um certo recorte de espaço e tempo e é justamente em tal contingência dado pelo cotidiano que os três fotógrafos agem.

Fotografias de Michael Wolf, Jon Rafman e Doug Rickard. Fonte: Google, 2018



Mapeando dentro do mapa, ou seja, procurando referências dentro do Google Street View que deveria, por sua vez, ser o mapa dos mapas, os fotógrafos procuram por cenas e situações únicas que não foram eles que fotografaram. Chamados de fotógrafos, o que fazem é justamente procurar enquadramentos não imaginados porque dependem da relação entre câmera e lugar. Na imanência das imagens, produzem imagens de desobediência civil, acidentes, hidrantes expelindo água sobre um carro entre outros que muitas vezes nem merecem estar em jornais ou serem noticiadas para o público. Ao dar densidade imagética ao cotidiano retirando tais imagens das paisagens da plataforma telemática Google, restituem uma potência para a força democrática da multidão ali, naquele lugar que a julgavam perdida.

Nos espaços

João Moreira Salles em *No Instante Agora* diz de um não desejo de tomada do poder quando manifestações de estudantes em 1968 passam ao largo de espaços de representação política, seja a casa Eliseu, morada do presidente francês, seja o parlamento francês.

Cena 01, uma câmera filma: estudantes num dos grandes boulevares parisienses marchando e desviando-se destes centros de poder.

Cena 02, a câmera televisiva: em uma mesa de debates na rede francesa de televisão, Daniel Cohn-Bendit, um dos principais articuladores e oradores da massa de estudantes da ressaca pós-2a guerra, no auge das manifestações de rua, diz que não interessa aos universitários tomar o poder e, ainda jocosa e provocativamente responde, nem projeto de poder eles o tem, pois é impossível tê-lo *a priori*.

Cena 3, fora da câmera: anos depois, escrevendo sobre o impacto de tais manifestações populares estudantis, o filósofo francês Michel Foucault em seus cursos no College de France, vendo a experiência e o beco sem saída de tal insurreição estudantil, aponta: é preciso tomar o poder (2005).

Em 2013, vê-se pelas câmeras de muitos daqueles que filmaram as manifestações e que dão seus testemunhos no filme *Desde Junho* que foram várias as direções e os espaços de poder estatal e financeiro

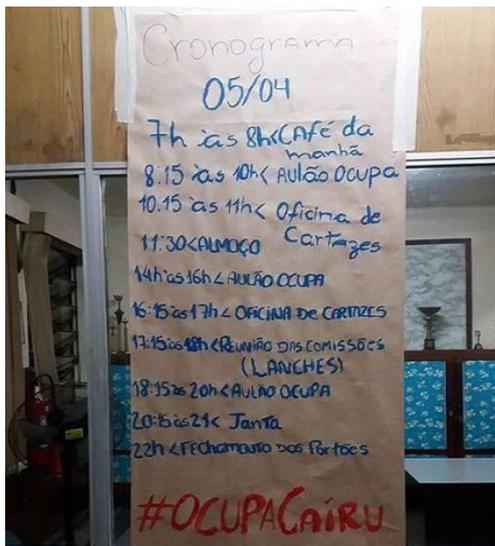
marcados como alvos. Os manifestantes não apenas sabiam quais os espaços de poder, como não desviaram destes em suas passeatas e lutas contra o aparelho policial, enfrentando-os e, por vezes, ocupando tais espaços sejam eles institucionais ou/e midiáticos. Em São Paulo tomaram-se apenas as ruas. Em Belo Horizonte foram ocupadas as ruas e a prefeitura por movimentos populares de luta por moradia pela cidade. No Rio de Janeiro, conforme o filme *Desde Junho* mostra, a rua, prefeitura e ALERJ (assembleia legislativa do estado do Rio de Janeiro) foram tomados, sendo montados também acampamentos nas ruas próximas a residência do governador do estado do Rio de Janeiro e na escadaria da câmara da cidade por dois meses.

No filme *Escolas em Luta* é mostrado o cotidiano das escolas de São Paulo ocupadas entre 2015 e 2016. Se o centro do poder da política representativa são as prefeituras e palácios governamentais, os outros centros do poder da política não representativos e que loteiam o cotidiano, se irradiando pela juventude, se dá localizadamente nas estruturas de educação – interseção entre saber e poder: a saber, a escola. Na narrativa filmica, além de entrevistas ou narração em *off*, há a câmera seguindo o fluxo da ocupação mostrando os espaços ocupados, as decisões tomadas, os pais conversando com filhos pelos portões e grades fechadas da escola. Para além do filme, nos posts de facebook de páginas de escolas ocupadas nestes anos apontamentos e interesses em algo que está além do currículo da escola: produzir cartazes, conversar em assembléias, cozinhar, criar maneiras de se organizar. A experiência de *Escolas em Luta* vai se construindo na convergência entre o que aparece no filme (cenas, diálogos) e que está fora do mesmo (nas redes sociais, jornais), ou seja, nessa organização material e expressiva da imagem.

Imagem de oficina de vídeo da @ocupação3D. Fonte: facebook.



Imagem do cronograma semanal da @ocupacairu. Fonte: facebook.



Na mistura entre o que aparece à frente e o que está atrás da câmera, uma zona de indiscernibilidade produzida aponta para novos afetos em relação a um real. As câmeras estão ali não apenas para produzir uma narrativa *a posteriori* de uma ocupação, mas também para produzir sua presença e servir, como dispositivo de segurança jurídico, de documento legal ao mostrar como se gerenciou a escola durante a ocupação e as várias tentativas de violência do Estado. Este filme se apresenta como um exercício de produção de uma alteridade pois o filme é representação ao mesmo tempo que ação direta. O filme é dispositivo de um paradoxo inerente da democracia; da representação a ação (MOUFFE, 2009).

Assim emerge a força desse cinema, sendo ferramenta para aqueles que o produziram como mediador, semelhante ao cinema indígena maxacali, por exemplo. Os filmes dessa etnia servem ao seu povo como dispositivo de produção de uma memória que não é escrita e que somente pelas imagens se acessa, inclusive ao ser visto tendo de ser mudado para se adequar aos desejos e lembranças daqueles que o assistem:

(...) o pessoal da aldeia Pradinho, onde se realizou a oficina VNA, depois de ter experimentado a filmagem e de ter em mãos os equipamentos, não se deu por satisfeito com as “meras” produções da oficina. Resolveram responder ao *Tatakox* de Aldeia Verde. Eles não gostaram do filme de Aldeia Verde. Acharam que o ritual não havia sido bem conduzido lá. Diante disso, o grupo Maxakali de Pradinho, liderado por Guigui, fez um outro ritual e um outro filme *Tatakox*. Sem a interferência do VNA, o pessoal do Guigui registrou, sobre velhas imagens e numa fita já utilizada, novas imagens, ainda mais fortes do que aquelas do pessoal da Aldeia Verde, onde se vêem crianças (espíritos *tatakox*) saindo de um buraco de dentro da terra, tudo filmado em plano-sequência, poucos cortes, um material bruto que já é o filme editado (...). CAIXETA (2008, p. 122-123):

Tal paralelismo da produção estudantil e a indígena aqui se coloca a despeito de conteúdos tão díspares pois o movimento é o mesmo: o desejo de fazer o filme ser mais do que apenas ou representação ou metáfora ou documentação de um acontecimento. O filme, sendo arma jurídica ou mediação entre tradições de diferentes aldeamento de uma mesma etnia, serve como apontamento de uma possibilidade de futuro, agindo como dispositivo provocativo de

novas situações. O filme provoca não apenas outros olhares ou outras percepções, mas cria e inventa novas formas de agir no real. Tais filmes – documentários segundo as cartilhas cinematográficas – estão no entre da real tessitura do real, erodindo e sendo erupções de novas experiências de viver nos espaços da tela e da vida.

Referências

AGAMBEN, Stasis. In: DANNER, Leno Francisco; OLIVEIRA, Marcus Vinícius Xavier de (org.). *Filosofia do Direito e Contemporaneidade*, Porto Alegre: FI, 2015 p. 17-35.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AVRITZER, Leonardo. *Impasses da Democracia no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Antonia M.; MEDEIROS, Jonas; RIBEIRO, Marcio M. *Escolas de luta*. São Paulo: Veneta, 2016.

CANUTO, Frederico. Urbanismo e Guerra: silêncios e ruídos das imagens. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 10, p. 21-40, 2015.

DYER, Geoff. Como fotografar a rua sem sair de casa. *ZUM. Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 1, 2011.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: EdUSP, FAPESP, 2000.

FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaio para um futura filosofia da fotografia. São Paulo: HUCITEC, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GUMBRECH, Hans Ulrich. *Atmosfera, ambiência, stimmung*. Sobre um potencial oculto da Literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, EdPUC/RIO, 2013.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes. Do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

MARICATO, Ermínia *et al.*. *Cidades rebeldes. Passe Livre e as manifestações que tomaram conta do país*. São Paulo: Boitempo, 2013.

MIGLIORIN, Cezar; BRASIL, Andre. Biopolítica do Amador. Generalização de uma prática, limites de um conceito. *Revista Galaxia*, São Paulo, n. 20, p.84-94, 2010.

MOUFFE, Chantal. *The Democratic Paradox*. New York: Verso, 2009.

NUNES, Rodrigo. *Organization of the Organizationless. Collective Action after Networks*. [S.l.], Mute, 2014.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. Cineastas Indígenas e Pensamento Selvagem. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, jul/dez 2008.

RANCIERE, Jacques. *Partilha do sensível*. São Paulo: 34, 1996.

RANCIERE, Jacques. *O Desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.

RANCIERE, Jacques. *Ódio à Democracia*. Lisboa: Mareantes, 2005.

SOUZA, Marcelo Lopes de. *Dos espaços de controle aos territórios dissidentes*. Rio de Janeiro: Consequência, 2015.

Filmes

Ligia. Direção: Nuno Ramos. 2017.

Morrer aos trinta anos. Direção: Roman Groupil. 1982. *No Intenso Agora*. Direção: João Moreira Salles. 2017. *O fundo do ar é vermelho*. Direção: Chris Marker. 1977. *Pixo*. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira. 2010.

Retrato n.1: o povo acordado e suas 1000 bandeiras. Direção: Edu Ioschpe. 2013.

Terra em Transe. Direção: Glauber Rocha. 1967.

Recebido em: 31 de março de 2019

Aprovado em: 9 de maio de 2019