

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

KÊNIA CARDOSO VILAÇA DE FREITAS

**A Ressonância das Imagens:
A Emergência da Multidão no Egito, na Espanha e no Brasil**

Rio de Janeiro
2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

KÊNIA CARDOSO VILAÇA DE FREITAS

**A Ressonância das Imagens:
A Emergência da Multidão no Egito, na Espanha e no Brasil**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dra. Ivana Bentes de Oliveira

Rio de Janeiro
2015

CIP - Catalogação na Publicação

F849r Freitas, Kenia Cardoso Vilaça de
A Ressonância das Imagens: A Emergência da
Multidão no Egito, na Espanha e no Brasil / Kenia
Cardoso Vilaça de Freitas. -- Rio de Janeiro, 2015.
186 f.

Orientadora: Ivana Bentes.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio
de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós
Graduação em Comunicação, 2015.

1. Manifestações. 2. Multidão. 3. Ressonância.
4. Afeto. 5. Imagem-acontecimento. I. Bentes,
Ivana, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
UFRJ



ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

ATA DA TRICENTÉSIMA NONAGÉSIMA OITAVA
SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA
POR KENIA CARDOSO VILAÇA DE FREITAS NA ESCOLA DE
COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Aos quatro dias do mês de maio de dois mil e quinze, às catorze horas, na sala 140 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Kenia Cardoso Vilaça de Freitas**, intitulada: "**A Ressonância das Imagens: a emergência da multidão no Egito, na Espanha e no Brasil**", perante a banca examinadora composta por: **Ivana Bentes** [orientador e presidente], **Henrique Antoun**, **Adriano Pilatti**, **Erick Felinto de Oliveira** e **Fábio Luiz Malini de Lima**. Tendo o(a) candidato(a) respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

E, para constar, eu Rodrigo de Souza Lessa lavrei a presente, que segue por mim datada, e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor(a) em Comunicação e Cultura.

Rio de Janeiro, 04 de maio de 2015.

Ivana Bentes [orientador e presidente]

Henrique Antoun [examinador(a)]

Adriano Pilatti [examinador(a)]

Erick Felinto de Oliveira [examinador(a)]

Fábio Luiz Malini de Lima [examinador(a)]

Kenia Cardoso Vilaça de Freitas [candidato(a)]

À multidão insurgente e rressonante.

AGRADECIMENTOS

Aos professores, aos funcionários e aos colegas e amigos de curso da Escola de Comunicação da UFRJ, pelos inúmeros encontros e afetos que resultaram na realização dessa pesquisa. Especialmente, à Ivana Bentes, pela generosidade na orientação.

À CNPq, pelo financiamento da bolsa que tornou possível a dedicação exclusiva ao trabalho.

Ao Amílcar, Miriam e Adilson, pela presença e apoio constantes.

Aos amigos de longa data e aos feitos no Rio de Janeiro durante a pesquisa, pela alegria e o amor.

À multidão emergente nas ruas, pela luta.

Um movimento revolucionário não se espalha por contaminação mas sim por ressonância. Qualquer coisa que se constitui aqui ressoa com a onda de choque emitida por qualquer coisa que se constitui noutra lugar. O corpo que ressoa fá-lo segundo a sua própria forma. Uma insurreição não se propaga como uma peste ou um incêndio florestal – um processo linear, que se desenvolve gradualmente a partir de uma faísca inicial. É antes algo que ganha corpo como uma música, na qual os seus focos, ainda que dispersos no tempo e no espaço, conseguem impor o ritmo da sua própria vibração. Ganhando sempre maior consistência. De tal modo que qualquer regresso à normalidade não pode ser desejado, nem sequer alcançado.

(Comitê Invisível)

RESUMO

Pesquisa dos filmes e dos vídeos ressonantes produzidos sobre a multidão emergente nas manifestações de rua do Egito, da Espanha e do Brasil, entre os anos de 2011 e 2013. O trabalho tem como ponto de partida o caráter ressonante dessas imagens em movimento, entendendo a ressonância como uma efervescência corporal, afetiva e tangível gerada pelo encontro da multidão nas mobilizações políticas. Dessa forma, o objetivo da pesquisa é o de construir uma reflexão sobre as imagens em movimento das manifestações de rua atuais por meio da qualidade ressonante que as atravessam. A hipótese levantada é a de que as imagens ressonantes dos acontecimentos insurgentes são elementos de mobilização, de memória e de constituição efetiva desses eventos. Assim, por meio da análise multidisciplinar de filmes e vídeos, a tese evidenciará a ressonância das imagens de protestos sob dois aspectos: nas cenas dos corpos da multidão nas ruas e nos dispositivos filmicos de edição, roteirização e montagem que produzem ou ampliam esse efeito. O trabalho realizará também uma comparação entre as imagens ressonantes produzidas nos eventos insurgentes do Egito, da Espanha e do Brasil e as produzidas nos acontecimentos que constituem a sua genealogia.

Palavras-chave: Manifestações; Multidão; Ressonância; Imagem-acontecimento

ABSTRACT

This dissertation researches resonant movies and videos produced concerning the multitude that emerged off the street manifestations in Egypt, Spain and Brazil, between the years of 2011 and 2013. The work has as starting point the resonant aspect of those images in movement, considering resonance as a corporal, affective, and tangible effervescence generated by the encounter of the multitude in the political manifestations. In that fashion, the goal of this research is to construct a reflection about the images in movement of the current street manifestations through the resonant quality that cross them. The hypothesis brought up is that the resonant images of insurgent events are elements for mobilization, for memorial and for effective construction of those events. Therefore, through multidiscipline analysis of movies and videos, the dissertation will highlight the resonance of images of protests in two aspects: in the scenes of the bodies of the multitude in the streets, and in the filmic devices of editing, formulation of scripts and assembly that produce or amplify this effect. The work will have as base a comparison of resonant images produced in insurgent events in Egypt, Spain and Brazil as well as those images produced in events that constitute their genealogy.

Key-words: Manifestations; Multitude; Resonance; Image-event.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – A ressonância das imagens.....	18
1. Ressonância: a vibração dos corpos insurgentes.....	25
2. A multidão ressonante: a composição das singularidades.....	32
3. As imagens ressonantes: os filmes e os vídeos da multidão.....	38
4. Ao vivo: “Eu preciso de um <i>smartphone!</i> ”.....	46
CAPÍTULO II – Genealogias das ressonâncias.....	52
1. A revolução como um acontecimento ressonante.....	52
2. O presente histórico dos filmes ressonantes.....	57
3. A imagem-acontecimento: a multidão ressonante.....	60
4. Maio de 1968: Noites, manhãs e o fundo vermelho.....	63
5. Seattle 1999: A cara da quarta guerra mundial.....	73
CAPÍTULO III – As Revoluções Árabes.....	86
1. Tahrir: a praça da libertação.....	92
2. <i>The Square</i> : uma revolução de estações múltiplas.....	97
3. <i>The Uprising</i> : a desterritorialização das imagens-acontecimentos.....	105
4. A ressonância dos vaga-lumes.....	111
CAPÍTULO IV – 15 M: As Imagens da Multidão Conectada.....	113
1. <i>Vers Madrid</i> : o brilho ardente.....	119
2. <i>El Despertar de las Plazas</i> : um ano de 15M.....	125
3. 15M: Excelente, revulsivo, importante.....	128
4. 19J: um <i>remix</i> de <i>streaming</i> e <i>tweets</i>	133
5. As imagens ressonantes da multidão conectada.....	137
CAPÍTULO V – Junho: as ressonâncias de um mês que não terminou.....	140
1. Junho: as dissonâncias midiáticas do acontecimento.....	147
2. Com Vandalismo: as imagens ressonantes da linha de frente.....	154
3. Rio em Chamas: as ressonâncias de um filme-manifestação.....	161

4. As ressonâncias de Junho no Brasil.....	165
CONCLUSÃO: As ressonâncias e dissonâncias das imagens insurgentes.....	168
REFERÊNCIAS.....	181

INTRODUÇÃO

Uma janela aberta no computador em fevereiro de 2011: era a transmissão no site da rede de comunicação independente Al Jazeera¹ dos protestos da multidão na praça Tahrir, no Cairo, capital do Egito. Os manifestantes celebravam a sua conquista, após semanas de acampamento na praça, marchas pelas ruas da cidade e diversos confrontos com a polícia. Naquele 11 de fevereiro, era oficial: o presidente Horsi Mubarak havia sido derrubado pela pressão popular. A transmissão seguiu por horas, intercalando entrevistas e depoimentos de ativistas e especialistas políticos, com as imagens vibrantes da multidão em Tahrir. Podíamos ver e ouvir: os cantos, as palavras de ordem, os corpos que reverberavam coletivamente.

Diante dessa transmissão, fomos afetados por essas imagens de forma transformadora: uma intensa alegria fez com que não fosse possível desviar o olhar ou pular para a próxima aba do navegador aberta. Mais do que a construção jornalística do acontecimento, eram as imagens da multidão nas ruas que nos hipnotizavam. Eram as imagens da revolução. E foi no rastro dessas imagens e da afecção que elas provocaram naquele instante, em que a tela do computador era uma abertura para o Egito, que decidimos começar o processo de construção dessa pesquisa. Se as redes sociais, como o *Twitter* e o *Facebook*, logo foram associadas à potência das insurreições dos países árabes, o que passou a mover o nosso interesse eram as imagens em movimento produzidas a partir e sobre esses acontecimentos.

Essas imagens chegavam até nós por transmissões como as do canal Al Jazeera, pela cobertura da mídia tradicional, mas sobretudo pelos compartilhamentos das redes sociais. Sites de armazenamento de vídeos, como o *Youtube*, tornaram-se um local privilegiado para a circulação de uma infinidade de imagens amadoras produzidas por manifestantes comuns no epicentro das insurreições.

Depois dos países árabes, vieram as imagens da praça Puerta del Sol tomada pela multidão espanhola, em 15 de maio de 2011. E, logo, chegaram as cenas dos estudantes secundaristas nas ruas do Chile; dos confrontos violentos entre manifestantes e a polícia nos protestos da Grécia; do acampamento na Liberty Square, ao lado de Wall Street, nos EUA. Nas redes sociais, nos sites e blogs dos manifestantes, na cobertura da imprensa alternativa e dos veículos tradicionais: as imagens da multidão nas ruas de todo o mundo não paravam de emergir.

E, quando a nossa pesquisa já estava avançando entre filmes e vídeos da multidão emergente de vários lugares do globo, eis que Junho se faz diante dos nossos olhos, em 2013,

¹ Endereço: <http://www.aljazeera.com/>. Último acesso em 10 de janeiro de 2015.

no Brasil. Os protestos de junho e dos meses subsequentes foram vividos por nós com a intensidade de quem lançou-se às manifestações de rua: entoando os cantos e os gritos em coro, levando vinagre na mochila e fugindo dos efeitos do gás lacrimogêneo e das balas de borracha da polícia. Esses dias também foram experienciados com a potência de quem assistia incessantemente aos atos pela transmissão via *streaming* dos coletivos de mídia independente e compartilhava ativamente os vídeos e as fotos das manifestações nas redes sociais.

Empiricamente a vivência de Junho tornava evidente a indiscernibilidade das esferas: as ruas e as redes. Tornava perceptível também a forma como a produção de imagens atravessava o acontecimento em toda a sua complexidade e atualização. A experiência de Junho foi, logo, decisiva para demonstrar que essas imagens da multidão não nos moviam apenas pelo campo de estudos do cinema ou mesmo dos novos formatos audiovisuais possíveis com as tecnologias da comunicação, mas como um elemento político constitutivo das lutas.

Para construirmos a pesquisa dessa tese, a partir dessas motivações iniciais e vivências, procuraremos então desenvolver um olhar multidisciplinar sobre as imagens dos acontecimentos insurgentes. E fazer um trabalho no qual as imagens fossem utilizadas como formas de pensar, e não como elementos descritivos e ilustrativos dos eventos.

Ao pensarmos na estrutura da escrita, foi essencial não separar de forma radical os capítulos dedicados à construção teórica ou histórica dos acontecimentos insurgentes e das suas imagens dos capítulos dedicados mais diretamente à análise dos vídeos e filmes das manifestações. Fixamos, então, o ponto de partida nas imagens, para por elas abrirmos um corte transversal (filosófico, político, sociológico, cinematográfico) no tema.

Optamos por focar as imagens dos acontecimentos insurgentes em três locais e momentos: as revoluções nos países árabes (entre o final de 2010 e o início de 2011), o movimento do 15M na Espanha (que se inicia em maio de 2011) e as manifestações de rua no Brasil (que se começam em junho de 2013). No caso dos países árabes, o Egito destaca-se como um ponto focal privilegiado. Justificamos essa escolha do recorte porque, embora movimentos semelhantes da multidão tenham emergido nesse mesmo período em países como o Chile, a Grécia, os EUA, a Islândia e a Turquia, nos locais destacados em nossa pesquisa encontramos uma produção audiovisual mais expressiva de filmes e vídeos.

Não temos, portanto, o objetivo de esgotar ou mapear toda a produção audiovisual dos protestos da multidão dos últimos anos. A variedade e a imensidade desse material nos parece muito além das capacidades e dos limites dessa pesquisa. Iremos, por isso, ater-nos a um

pequeno grupo de filmes e vídeos de cada um dos três acontecimentos supracitados, com o intuito de com eles, com as suas imagens, construirmos um pensamento sobre o tema.

Nosso foco serão, assim, os filmes e vídeos (do Egito, da Espanha e do Brasil) nos quais a multidão emergente nas ruas é o elemento constitutivo imagético primordial. E, mais do que empregar uma teoria de cinema geral nas análises, pretendemos explorar teorias múltiplas que operam o pensamento em cada um dos filmes e vídeos, de acordo com as suas especificidades. E, sempre que possível, ampliaremos o escopo da abordagem do material, levando em consideração as condições de produção e circulação das imagens e o envolvimento dos seus realizadores nos acontecimentos.

A partir desse recorte, tentaremos demonstrar nessa tese que as manifestações da multidão emergente são caracterizadas por uma efervescência corporal, afetiva e tangível. Iremos nomear essa característica como ressonância. Essa qualidade ressonante é gerada a partir dos encontros das singularidades que compõe a multidão durante as demonstrações políticas. Acreditamos que foi essa ressonância, dos corpos vibrantes e em movimento nas ruas, que nos afetaram via transmissão em *streaming* dos protestos. Foi essa ressonância que nos hipnotizou diante das imagens da praça Tahrir.

Nosso objetivo então será o de construir uma reflexão sobre as imagens em movimento das manifestações de rua atuais (focadas nos casos do Egito, da Espanha e do Brasil) por meio da qualidade ressonante que as atravessam. Tentaremos demonstrar que, ainda que a ressonância surja por meio dos encontros não mediados da multidão nas ruas, as imagens ressonantes dos protestos são uma forma fundamental do processo de constituição e expansão das mobilizações políticas contemporâneas.

A hipótese dessa pesquisa é a de que as imagens ressonantes dos acontecimentos insurgentes não apenas são apenas elementos de mobilização e de memória destes, mas são também uma dobra das suas atualizações. Essas imagens fazem e constituem os eventos: são construção de narrativas e disputas de significados. Buscaremos, assim, evidenciar a ressonância das imagens de protestos sob dois aspectos: nas cenas dos corpos da multidão vibrando nas ruas e nas praças das cidades e nos dispositivos filmicos de edição, roteirização e montagem que produzem ou ampliam esse efeito.

Para tentarmos demonstrar a nossa hipótese, o percurso dessa tese será dividido em cinco capítulos. Sem nos atermos a uma separação radical, nos dois primeiros capítulos comporemos uma base mais teórica e genealógica para pensarmos as imagens da multidão nas manifestações de rua. E, nos três últimos, voltaremos-nos mais exclusivamente ao pensamento das imagens em movimento.

No primeiro capítulo, o nosso objetivo será o de tecer a base teórica que fundamentará essa tese. Neste capítulo, então, apresentaremos os dois conceitos que atravessarão toda a nossa pesquisa: o de ressonância e o de multidão. O conceito de ressonância será o elemento em comum por meio da qual pensaremos os filmes e vídeos das manifestações atuais. Esse elemento não representa uma metáfora ou uma abstração, sendo uma qualidade material, provocando a vibração dos corpos efetivamente. Materialidade que ressoa também nas imagens em movimento. Pensaremos, assim, a ressonância das imagens como capaz de produzir afetos de empatia e contaminação nos corpos dos espectadores. Essa afecção produzida pela ressonância nos encontros da multidão expandiria a potência de agir das singularidades envolvidas, aumentando a capacidade de ação da própria multidão como um corpo político.

O outro conceito fundamental para a tese que descreveremos no primeiro capítulo será o de multidão. É importante desde já frisar que não entendemos a multidão como um sinônimo para o povo ou para a massa. Enquanto a definição de povo privilegia o aspecto de uma identidade unitária e o de massa perpassa uma ideia de subjugação, a multidão é um conjunto de singularidades múltiplas que compõem um corpo coletivo (mas sem destruir as especificidades singulares).

A multiplicidade não unificadora desse conceito nos parece fundamental para pensar a diversidade dos manifestantes que ocuparam as ruas nos movimentos insurgentes dos quais trataremos. Mais do que movimentos de classe, de etnias, gêneros ou nacionalidades, estes foram marcados pela composição heterogênea de indivíduos e de coletivos. Politicamente, as formas institucionalizadas e partidárias da esquerda não foram as protagonistas nos protestos dos países árabes, da Espanha ou do Brasil. Ao contrário, essas mobilizações foram pulverizadas, sem lideranças fixas, horizontalizadas e espontâneas. Como tentaremos comprovar nessa pesquisa, acreditamos que foram movimentos da multidão emergente.

No segundo capítulo, começaremos por conceitualizar os protestos atuais como acontecimentos insurgentes e ressonantes. O conceito de acontecimento será importante para entendemos as manifestações para além dos seus desdobramentos políticos factuais, como um momento de criação do novo, como uma força intempestiva no imaginário político social de cada país. Tentaremos demonstrar que podemos considerar as insurreições do novo ciclo de protestos e as suas imagens como acontecimentos ressonantes a partir de dois aspectos complementares: como efetuação concreta dos encontros da multidão emergente nas ruas ocupando o espaço urbano e como a pura potência dos afetos ressonantes desses encontros.

Seguiremos o capítulo pensando nas genealogias das imagens ressonantes de

acontecimentos insurgentes. Traçar essas genealogias será mister para que possamos perceber as inflexões no ciclo de mobilizações atuais. A partir da relação dos eventos e das imagens, poderemos questionar quais as continuidades e as discontinuidades que marcam esses acontecimentos ao longo dos anos. Pensar essas genealogias será importante para nos perguntamos por quais processos de metamorfose as imagens ressonantes passaram historicamente.

Abordaremos essas questões a partir dos filmes produzidos em dois acontecimentos ressonantes: 1) Maio de 1968, na França; e 2) As mobilizações antiglobalização, iniciadas no protesto de Seattle, em 1999. *Le Fond de l'Air est Rouge* e *Grands Soirs & Petits Matins* serão o par de filmes por meio de quais entraremos no evento de 1968. E *This is What Democracy Looks Like* e *The Fourth World War* serão os filmes de referência para os protestos de alterglobalização.

Nosso objetivo será o de entender como cada um desses filmes articula e monta as imagens e as narrações que compõe o seu acontecimento ressonante – tanto em relação ao seu conteúdo, quanto à forma de compô-los em uma narrativa fílmica. A escolha desses títulos se justifica por um recorte que privilegiará duas estratégias na relação entre as imagens e os eventos insurgentes. A primeira delas, faz-se a partir de documentários gravados no epicentro dos eventos, dentro do seu nó ressonante. A segunda, utiliza-se de materiais de origens e temporalidades diversas, que abordam o acontecimento no seu caráter expansivo e difuso.

Pode-se questionar, por que, entre tantos acontecimentos ressonantes, privilegiar 1968 e 1999 como genealogias para os eventos insurgentes atuais. Justificamos essa escolha por acreditarmos que nestes dois momentos já podemos encontrar algumas características essenciais das mobilizações atuais. A primeira é o caráter global das mobilizações. Os protestos de 1968 e de 1999 não foram eventos insurgentes isolados, mas marcaram, cada um ao seu modo, um processo intenso de manifestações ressonantes ao redor do mundo. A segunda é o caráter heterogêneo da multidão que compuseram esses ciclos: 1968 com estudantes, trabalhadores, intelectuais, movimentos feministas, movimentos anti-guerra e libertários, etc., e 1999 com a união de coletivos anticapitalistas, ecologistas, anarquistas, entre tantos outros.

Ainda no segundo capítulo, desenvolveremos um conceito que será mister para pensarmos os filmes e vídeos dessa tese: o de imagem-acontecimento. Utilizaremos a expressão para nomear as imagens produzidas pela multidão (geralmente de forma anônima e amadora) durante os momentos de intensa ressonância dos eventos insurgentes. São imagens urgentes, feitas com pequenas câmeras ou celulares e captadas muitas vezes implicando um

risco efetivo para o corpo de quem filma. Por isso, imagens que costumam ser atravessadas pelos traços subjetivos desse corpo.

Por fim, nos três últimos capítulos da tese, mergulharemos mais diretamente no universo das imagens ressonantes da multidão emergente. Cada um destes será dedicado a produção imagética de um foco de mobilização. Seguiremos a ordem cronológica do surgimento dos acontecimentos insurgentes, começando pelos países árabes, seguindo para o 15M espanhol e chegando à Jornada de Junho no Brasil.

No terceiro capítulo, abordaremos as imagens ressonantes das Revoluções Árabes. Explicamos desde já que evitaremos nos referir as insurreições que eclodiram nos países do norte da África e do Oriente Médio pela denominação de “Primavera Árabe”. Não apenas porque o termo “primavera” dê uma conotação de estação passageira para movimentos revolucionários, mas principalmente porque a expressão jamais foi utilizada ou adotada nos países árabes em questão. A denominação que popularizou-se pela cobertura midiática dos países ocidentais, segue estranha para a multidão que foi às ruas. Por isso, daremos preferência ao uso de expressões como “Insurgência dos países árabes”, “Revolução Árabe”, “Insurreições Árabes”. Esses termos aproximam-se mais da forma como os manifestantes desses países referem-se ao acontecimento.

Destacaremos três filmes como pontos de partida para pensarmos a Revolução Árabe: *Tahrir: Revolution Square*, *The Square* e *The Uprising*. Acreditamos que os acontecimentos insurgentes dos países árabes foram os mais fortemente atravessados por uma potência ressonante. Essa intensidade resultou em derrubadas de regimes (como no Egito e na Tunísia), mas também culminou em guerras civis (como na Síria e na Líbia). Serão as marcas dessa potente ressonância que buscaremos destacar nas imagens desses filmes.

No quarto capítulo, abordaremos o movimento espanhol 15M. De forma semelhante ao caso árabe, também tentaremos evitar nos referir às manifestações que surgiram na Espanha em meados de 2011 por sua denominação mais comumente utilizada pela mídia: o “Movimento dos Indignados”. Em nossa pesquisa, constatamos que o nome mais frequentemente usado pelos ativistas é a de “15M” - em referência ao protesto do dia 15 de maio, marco inicial da mobilização.

Neste capítulo, destacaremos as ressonâncias entre a utilização da internet, a ocupação do espaço urbano e a produção de imagens pela multidão conectada. Para isso, faremos a análise de quatro filmes: *Vers Madrid: the burning bright!*, *El Despertar de las Plazas. Un año de 15M*, *15M: “Excelente. Revulsivo. Importante”* e *#19J un remix audiovisual en tres actos con un streaming y seis tuits*.

No quinto e último capítulo, pretendemos refletir sobre as imagens ressonantes das manifestações de rua que emergiram no Brasil, a partir de junho de 2013. No caso brasileiro, optamos por utilizar uma das denominações mais comuns para o evento insurgente: “Jornada de Junho” ou, simplesmente, “Junho”. Entendendo que “Junho”, mais do que 30 dias no calendário, tornou-se sinônimo para pensar uma série de mobilizações que se iniciam nesse mês, mas seguem ativas nos meses subsequentes.

Dessa forma, mais do que um evento ressonante limitado pelo tempo de sua eclosão, entenderemos Junho como “o mês que não terminou”: um acontecimento ainda latente e presente no imaginário político do país. Os longa-metragens que abordaremos no capítulo serão *Junho*, *Com Vandalismo* e *Rio em Chamas*. Cada um deles abordará o evento insurgente em uma cidade diferente: São Paulo, Fortaleza e Rio de Janeiro, respectivamente. Por meio das diferenças e semelhanças entre cada uma dessas cidades, tentaremos compor uma reflexão sobre as imagens das mobilizações no Brasil.

Acreditamos que dois elementos atravessam as imagens ressonantes da multidão emergente das quais trataremos nessa tese. O primeiro diz respeito a potência ressonante das imagens da multidão em confronto com o poder (a polícia ou exército, na maioria das vezes). Há um ciclo que se repete constantemente no processo de expansão dos eventos insurgentes. Poderíamos descrevê-lo como: repressão violenta do Estado aos protestos, resistência da multidão, nova repressão ainda mais violenta e uma resistência ainda maior dos manifestantes. Em 1968, em 1999 e nas mobilizações de 2011/2013 o ciclo se cumpriu. É um ciclo que perceberemos nos filmes e vídeos que analisaremos nessa tese. Por isso, defenderemos que a potência ressonante das imagens intensifica-se ainda mais quando esta registra os confrontos entre a polícia e a multidão (sobretudo nos momentos em que a utilização de força é assimétrica pela poder).

O segundo elemento em comum está diretamente relacionado ao primeiro e diz respeito a disputa de narrativa entre a multidão e os meios de comunicação tradicionais. Os vídeos e filmes produzidos pela multidão tendem a focar essas imagens de confronto com o poder, visto que estas são com frequência ignoradas pela cobertura da mídia. Acreditamos que uma das maiores inflexões dos protestos insurgentes atuais em relação as suas genealogias seja a sua maior capacidade de produção e de circulação das imagens feitas pela multidão. Os filmes e vídeos amadores produzidos pelos manifestantes e distribuídos a partir de suas redes pessoais, assim como as transmissões via internet feitas pela mídia-ativista, estão sendo fundamentais para contar a história do movimento. Um relato que se compõem sem vozes

oficiais, sem versões verdadeiras, por meio de impressões, de imagens-acontecimento e urgentes.

Um dos maiores desafios que enfrentamos na concepção dessa pesquisa foi o de pensar um tema enquanto este ainda está em constante metamorfose. Tanto as manifestações da multidão, quanto a sua produção de imagens continuam emergindo. Nos vemos assim, pensando as imagens enquanto estas se produzem. Consideramos dessa forma que inúmeras teses poderiam e podem ser feitas a partir dessa temática ampla e em construção. Fomos, portanto, costurando recortes que nos parecem potentes para o campo. Mais do que um panorama completo, estamos propondo aqui pontos de vistas subjetivos, múltiplos, heterogêneos, parciais e interessados. Esperamos que a composição desses fragmentos seja capaz de criar um corpo potente e ressonante.

CAPÍTULO I – A ressonância das imagens

A manifestação da noite de 22 de julho de 2013 realizada próxima ao Palácio Guanabara, no Rio de Janeiro, foi mais uma entre tantas que desde o início do mês anterior eclodiram pela cidade. Protesto que ressoava ainda os efeitos da Jornada de Junho, que levou milhões de brasileiros às ruas em diversas capitais e muitas cidades de médio e grande porte em todo o país. Como em vários outros protestos, esse também foi dispersado em um confronto entre manifestantes e policiais militares. Aquela noite ficou marcada pela prisão do manifestante Bruno Ferreira Teles, acusado pelo lançamento de um coquetel molotov contra as forças policiais, e pelo trabalho colaborativo de manifestantes durante a madrugada para encontrar fotos e vídeos que provassem a inocência de Bruno Teles.

A força tarefa anônima, realizada pelas pessoas que acompanhavam a manifestação via redes sociais e pela transmissão via *streaming* na internet, foi incentivada pela cobertura alternativa e pelo próprio Bruno Teles na tentativa de provar a sua inocência². Isso porque todos os outros manifestantes detidos durante aquela noite foram liberados após algumas horas, enquanto o caso do Bruno Teles não foi tão rapidamente concluído, já que pesavam contra o rapaz a acusação de porte dos explosivos. O resultado do trabalho coletivo foi uma série de pequenos vídeos feitos a partir de filmagens amadoras e da imprensa tradicional em um esforço para localizar Bruno Teles na manifestação e confrontar a versão dada pela Polícia Militar para justificar a prisão. Assim, versões diferentes da montagem das mesmas imagens foram sendo postadas no Youtube e divulgadas via redes sociais por toda a madrugada, enquanto outros manifestantes e advogados no local tentavam conseguir a liberdade do acusado. O habeas corpus de Bruno Teles veio na manhã do dia seguinte.

Os vídeos continuam facilmente acessíveis no Youtube, variando de pequenos trechos de menos de 1 minuto (que mostram algum detalhe específico da prisão) até as versões mais completas que duram cerca de 12 minutos (que fazem uma narrativa do percurso de Bruno durante a manifestação até o momento em que ele é levado pelos policiais). Para exemplificar, nos apoiaremos na versão intitulada “Bruno, a P2 e a tentativa de alguns policiais em incriminá-lo”³. Como já dissemos, não existe uma versão oficial ou uma autoria que possa ser determinada, e a utilização do arquivo em questão se justifica pelo seu caráter mais diversificado em fontes e informações sobre o caso.

2 Neste vídeo é possível assistir ao pedido de Bruno Teles para que as pessoas busquem por imagens de sua inocência: <https://www.youtube.com/watch?v=kHBWQ6PdtiE>. Acesso em 21 de Janeiro de 2015. A transmissão original foi feita via Mídia Ninja e repercutiu naquela noite em várias redes sociais.

3 Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZNRvh_dYwCE. Acesso em 21 de Janeiro de 2015.

O vídeo se inicia com algumas cartelas: uma citação de Malcom X, a definição de anarquismo pelo Wikipedia, uma declaração do site da Polícia Militar do Rio de Janeiro sobre o uso de policiais infiltrados nas manifestações (conhecidos popularmente como P2) e a página da Wikipedia sobre o atentado ao Riocentro em 1981. Nas primeiras imagens diretas (cerca de 1 minuto do vídeo), vemos a linha de frente da manifestação contida por algumas grades e bastante próxima ao cordão policial. Entre os manifestantes destaca-se a figura de Bruno Teles apoiado na grade e gesticulando intensivamente em direção à polícia. A tensão latente entre os lados se rompe quando outro manifestante derruba uma das grades de contenção e logo, em seguida, Bruno Teles repete o gesto derrubando outra grade. Há um princípio de correria entre os manifestantes e vários se afastam da linha de frente. Bruno que também havia se afastado, retorna para frente dos policiais, as mãos gesticulando livres e sem portar nenhum acessório.

Neste momento vemos um coquetel molotov atingir a barreira policial, vindo de uma direção diferente do local em que Bruno estava. Após a explosão, o vídeo passa a utilizar imagens da Polícia Militar veiculadas pelo jornal O Globo. A mudança é nítida pela qualidade inferior de definição dessas imagens, bastante pixeladas. A gravação registra a bomba sendo lançada em direção à polícia, mostrando que as roupas de quem lança o molotov são diferentes das que Bruno Teles usava. Depois da cena, voltamos ao primeiro registro, com imagens mais nítidas, feito em uma posição à esquerda da manifestação e mostrando a movimentação dos policiais após a explosão da bomba.

Aos 3 minutos e 30 segundos do vídeo, temos uma nova fonte de imagens, desta vez de um ponto de vista superior. Por esse ângulo, vemos Bruno Teles ser abordado pela polícia pela primeira vez e resistir à prisão correndo, sendo perseguido por vários policiais até todos saírem do quadro. Aos 4 minutos e 30 segundos, outra câmera, no nível da ação na rua, registra Bruno em sua corrida até ser paralisado pela polícia com o uso do *teaser* de choque. O aparelho é utilizado inúmeras vezes enquanto o manifestante está deitado no chão cercado de vários policiais. Outros manifestantes e a imprensa tentam se aproximar e são impedidos pelos policiais que arrastam e carregam Bruno para uma área onde estão outros militares.

Aos 7 minutos e 30 segundos, outro registro já mostra Bruno Teles em pé, sendo levado por vários policiais, enquanto um deles afirma para a imprensa, que cerca o local, que o manifestante detido foi o responsável pelo lançamento do primeiro coquetel molotov. A conversa na frente das câmeras continua entre policiais que o acusam e Bruno que se justifica. Aos 9 minutos, em um outro registro, vemos o que seria a entrada de dois policiais infiltrados (P2), um deles responsável pela detenção de Bruno, dentro da linha de isolamento da polícia.

Inicialmente abordados, os policiais são liberados ao mostrarem os documentos de identificação. Por fim, o filme utiliza trechos de uma reportagem televisiva que faz um resumo da manifestação e mostra uma mochila com coquetéis molotov sendo encontrada pela polícia. A partir das imagens da mochila encontrada com bombas e as imagens da mochila dos P2, o filme faz uma montagem comparando a semelhança dos acessórios.

A montagem do filme vai além do uso de várias fontes de gravação, usando constantemente efeitos de congelar, repetir, acelerar e desacelerar as imagens e os sons para demonstrar ou explicar algum acontecimento. O filme também é marcado pelo uso de legendas escritas sobre as imagens que contextualizam e descrevem as sequências mostradas. Esse caráter didático é usado como elemento mobilizador e militante da montagem, identificando-se o tempo inteiro com o manifestante Bruno Teles e destacando, sempre que possível, a violência policial na situação. O filme compõe, assim, com outros tantos produzidos naquela noite, não apenas um registro dos acontecimentos, mas uma dobra deles, uma prolongação de alcance e intensidade por meio da união de manifestantes *in loco* e via redes sociais, uma *ressonância*. A produção das imagens do acontecimento não se realiza apenas no momento em que são gravadas; mas também na sua ampla distribuição e na capacidade de análise e montagem de diversos manifestantes a partir de um amplo material existente.

Esse tipo de complementaridade entre a ocupação de ruas e de praças com a produção de textos e imagens nas redes sociais tem sido uma das principais características dos movimentos populares que surgem a partir do final de 2010, com as Revoluções nos países Árabes, e se espalham para diversos locais do mundo – da Espanha à Grécia, do Chile aos EUA, da Turquia ao Brasil. Se, evidentemente, cada uma dessas insurgências tem suas características singulares, acreditamos que juntas elas compõem um único ciclo de lutas e que este ciclo precisa ser pensado em seu contexto global para entendermos as suas potencialidades, atualizações e ressonâncias.

Mas como pensar esse conjunto de imagens de acontecimentos que podem ser tão extensos a partir de um elemento em comum? No caso das imagens da prisão de Bruno Teles, por exemplo, temos a colaboração de um coletivo de anônimos na produção e edição de imagens de um protesto em solidariedade a um manifestante. Já no programa de televisão “Images of a Revolution”⁴, produzido pela rede independente de televisão Aljazeera, temos a compilação de uma série de imagens amadoras que se tornaram virais e icônicas em seus

4 O programa está disponível online para ser visto gratuitamente no endereço: <http://www.aljazeera.com/programmes/aljazeeraworld/2011/10/2011101974451215541.html>. Acesso em 21 de janeiro de 2015.

países durante as manifestações que ocorreram no início de 2011. Na Tunísia, em Tunis, um homem grita pela liberdade sozinho na rua a noite. A população de Sidi Bouzid (uma pequena cidade na região central da Tunísia) inicia uma manifestação em frente a um prédio do governo logo após o vendedor ambulante, Mohamed Bouazizi, atear fogo no próprio corpo como forma de protesto. Em Alexandria, no Egito, um homem desarmado enfrenta a polícia e é friamente baleado. No Cairo, uma dezena de manifestantes enfrentam com os corpos desarmados um caminhão pipa da polícia e os carros blindados do exército.

São alguns exemplos das imagens amadoras que se tornaram massivamente populares durante as Insurgências Árabes, presentes no documentário. Em geral, essas imagens foram filmadas com planos superiores, das janelas ou bancadas de apartamentos (com os cinegrafistas assim protegidos das forças opressoras do Estado). A qualidade de resolução das gravações é baixa, com quadros pixelados e nem sempre com um som identificável. E ainda assim, são registros que circularam amplamente nas redes sociais – assim como as imagens de Bruno Teles recebendo choques de *teaser* e sendo arrastado na rua por policiais.

Os casos de imagens que serviram de forma exemplar nesse processo de revolta global são muitos. No Egito, podemos pensar ainda nos vídeos das manifestantes mulheres - como os de Asmaa Mahfouz⁵ - que convocavam as pessoas a se juntarem aos protestos. Com depoimentos subjetivos sobre a própria participação nos protestos na condição de mulher, a ativista valeu-se das desigualdades das relações de gênero no país tanto para desafiar mais homens a estarem presentes (se ela, mulher, estava na praça, por que os homens não estavam?), quanto para servir de exemplo para outras mulheres (se ela estava lá, outras poderiam ir)⁶. Na Tunísia, a imagem da autoimolação do ambulante Mohamed Bouazizi em frente a um prédio do governo circulou de forma ampla pela internet e foi o estopim das manifestações.

Nesses casos, e no caso de outras imagens que circularam viralmente durante os períodos de mobilização desse novo ciclo de lutas, a intensidade das imagens nos parece vir da presença de corpos comuns e desarmados diante de situações de violência governamental organizada (a polícia ou o exército e todos os seus instrumentos: capacetes, escudos, *teasers*, cassetetes, jatos de água, blindados, etc.). São imagens que nos afetam como espectadores a partir dos corpos que são diretamente afetados nela. Da intensidade desse afeto surgiu, em

5 Trechos traduzidos para o inglês dos vídeos de Mahfouz podem ser vistos no link: <http://www.youtube.com/watch?v=1JW3m8uwcL4>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

6 A participação feminina nos protestos da Praça Tahrir evidenciaram as questões de violência contra as mulheres no Egito. A militância das mulheres foi fundamental na mobilização e no início dos atos, mas à medida em que as manifestações tornaram-se mais volumosas foram inúmeros os casos de violência sexual sofridos por mulheres durante os protestos.

muitos casos, a necessidade de compartilhar, analisar e produzir outras imagens, mas também de sair às ruas e de manifestar-se. São imagens ressonantes, que produzem afetos diferentes em cada um dos corpos que as recebe, mas que de uma forma geral provocam abertura para que esses afetos se intensifiquem.

É justamente a partir desse caráter ressonante das manifestações e das suas imagens que nos parece essencial pensar esse ciclo de insurgências. A ressonância das imagens nos parece ser, então, o elemento em comum a partir do qual é possível pensar como um conjunto a produção de filmes e vídeos deste ciclo de mobilizações globais. Pois os acontecimentos e a circulação de suas imagens em cada país afetaram não apenas a população local, mas espalharam-se globalmente via internet afetando manifestantes de muitos outros lugares.

Como não pensar na potência das imagens de milhares de pessoas ocupando a Praça Tahrir, no Cairo, em janeiro de 2011? O local habituado historicamente a receber manifestações populares no país, logo viu os primeiros mil manifestantes multiplicarem-se em algumas centenas de milhares. E, em menos de um mês, essas centenas se transmutaram em mais de milhão durante os atos. Entre desempregados, migrantes, estudantes, e tantos outros, em comum a determinação em não ceder o espaço da praça até a queda do presidente Hosni Mubarak.

Poucos meses depois, e um Mediterrâneo de distância, uma multidão de indignados ocuparam diversas ruas nas principais cidades da Espanha. Era o começo do 15M – batizados assim pelo dia do início dos protestos, em 15 de maio, de 2011. Após o fim do dia de atos nacionais, um pequeno grupo decidiu acampar na praça Puerta del Sol, em Madrid. Ainda naquela madrugada e durante os dias seguintes, a notícia espalhou-se pelas redes sociais e centenas de outras pessoas apareceram para acampar, ajudar os acampados a resistirem às tentativas de desocupação da polícia ou apenas levar mantimentos em solidariedade aos manifestantes.

Diversos relatos⁷ dos manifestantes presentes no momento em que foi tomada a decisão de acampar destacam a Praça Tahrir como o exemplo motivador para a ocupação espanhola. Os autores da pesquisa *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas* (TORET, 2013, p.55-56) destacam o papel de empoderamento que tiveram os vídeos e a transmissão ao vivo via internet dos acontecimentos do Egito, tornando imaginável a possibilidade de se realizar algo parecido na Espanha. Para os pesquisadores, outra influência

7 Ver FERNÁNDEZ-SAVATER. In: *Cadernos de Subjetividade*, 2011, p. 250-259 e também TORET. In: COCCO; ALBAGLI, 2012, p. 138-150.

importante de Tahrir na praça Puerta del Sol foi um ensinamento sobre o uso tecnopolítico da internet e das redes para ampliar os impactos dos protestos.

Ainda que tenha partido de estratégias similares (como o grande uso das redes sociais na convocação e no registro dos acontecimentos), o foco das manifestações espanholas era menos politicamente preciso: não havia um presidente-ditador a ser retirado imediatamente do poder. No entanto, os manifestantes partilhavam da mesma insatisfação com questões da crise da economia global, com o sistema político (no caso espanhol, almejava-se uma democracia mais ampla, real, no lugar dos entraves da democracia representativa) e a mesma determinação de ocupar o território da cidade – constantemente desalojados e realojados, as ocupações e acampamentos prolongam-se, entre idas e vindas, até o mês de agosto na Espanha.

Para os ocupantes da praça Tahrir, a ressonância de mobilização veio da Tunísia, que havia se levantado poucos dias antes dos egípcios, em dezembro de 2010, contra a ditadura de Ben Ali. No horizonte dos três países, estava o caso da Islândia, onde, nos meses anteriores, a população havia enfrentado banqueiros e o governo. Os exemplos parecidos e tão díspares entre si, quanto os citados, poderiam prosseguir pelas lutas democráticas na Líbia; pelas manifestações contra o endividamento na Grécia, pelos movimentos de Occupy que se espalharam pelo mundo (com destaque para a ocupação no coração do capitalismo financeiro: Wall Street) e, mesmo, pela greve estudantil do Chile - para nos atermos a alguns exemplos que se iniciaram em 2011. Focos e reivindicações tão diversos e uma estratégia antiga em comum: a retomada da cidade pelos corpos dos cidadãos. Também em comum uma organização que passa pela rede.

E, além das imagens e textos em fluxo, quais os outros elementos ressonantes perpassaram essas lutas? Apesar das muitas diferenças, por que podemos dizer que essas revoltas configuram um ciclo de lutas unificado? Como já, vimos, a organização em acampamentos em praças públicas foi em muitos países uma estratégia adotada pelos manifestantes. Mais do que uma forma de dar visibilidade ao movimento ou de exercer pressão sobre as instituições, as acampadas tornaram-se também um microcosmo de sociedade possível. Nelas, os diversos grupos e setores da sociedade conviviam tentando manter relações horizontalizadas e democráticas. E, sobretudo, os acampamentos tornaram-se locais de encontro dos corpos e das muitas singularidades que compõem a *multidão*. Sendo, nesse sentido, um local de excelência para as trocas e para intensificação dos diversos afetos surgidos a partir dos encontros. Os acampamentos funcionariam, dessa forma, como um *nó da ressonância*, um ponto de apoio físico para as mobilizações.

Podemos ler relatos sobre essa construção em blogs como o do ativista do 15M e escritor Amador Fernández-Savater⁸: “Durante alguns dias, o esforço coletivo para cuidar do espaço constrói um pequeno mundo habitável, onde todos nós cabemos. Algo igual podia ler-se, meses atrás, a respeito da Praça Tahrir” (FERNÁNDEZ-SAVATER, 2011, p. 251). Para o ativista, organizar a praça era uma forma de construção direta da democracia que se almejava. Assim, a questão política atravessava não apenas as assembleias de tomada de decisão, mas também atividades cotidianas como a limpeza do espaço, a organização de creche ou a feitura e distribuição dos alimentos. A partir da prática da convivência em acampamentos, o 15M, que começara com a indignação diante da crise financeira, tornou-se um movimento por uma nova democracia, uma democracia real já em lugar da democracia representativa constituída, experimentando a prática dessa nos seus espaços de convivência coletivos.

Relatos assim são comuns também para descrever as experiências da praça Tahrir e da Liberty Square, movimentos em que os acampamentos também foram uma estratégia fundante. No Brasil, nas diversas cidades em que houve grandes atos na Jornada de Junho poucos foram os casos em que esses se converteram em grandes acampamentos duradouros. Ainda assim, é importante lembrar que câmaras municipais e assembleias legislativas foram ocupadas em várias cidades. Nesse processo de construção democrática para além dos atos, as assembleias populares também funcionaram durante o mês de junho como um espaço de construção e troca dos ativistas - ainda que também nunca tenham chegado perto, em termos de participação, do número imenso de manifestantes dos atos⁹.

Em um livro lançado no final de 2012, o sociólogo espanhol Manuel Castells se propõe pensar as redes que constroem o que ele chama de movimentos sociais na era da internet (CASTELLS, 2012). Debruçando-se, sobretudo, nos casos do Egito, da Espanha e dos Estados Unidos, o autor identifica as origens desses movimentos de lutas globais na crise econômica estrutural e na crise de legitimidade das instituições. Castells defende que apenas a pobreza e a descrença política não seriam o suficiente para fazerem eclodir as manifestações da forma como elas ocorreram ao redor do mundo a partir do final de 2010. Para além do descontentamento das populações, seria necessária uma espécie de “mobilização emocional” que conjugasse ao mesmo tempo a indignação diante da situação atual e a esperança de que através da ação conjunta seria possível alterar essa situação. A esperança viria, sobretudo, de

8 O texto na íntegra pode ser conferido em espanhol em: <http://blogs.publico.es/fueradelugar/tag/apuntes-de-acampadasol>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

9 Sobre as Assembleias Populares surgidas a partir da Jornada de Junho e suas formas de organização, sugerimos a leitura do artigo: “Las asambleas populares reinventan la participación política en Brasil”, de Bernardo Gutiérrez. Disponível em: http://www.eldiario.es/internacional/asambleas-populares-reinventan-participacion-Brasil_0_184782265.html. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

exemplos, imagens, relatos de outras revoltas. Ou seja, o elemento propulsor seria o que estamos chamando de ressonância de outras experiências positivas de mobilizações.

A transmissão dessas experiências se daria através dos processos de comunicação dos movimentos, propagando os eventos e as emoções dos manifestantes. E, nesse sentido, fica evidente a importância do uso das redes sociais na distribuição desses relatos individuais e coletivos. Assim, as imagens, os vídeos, os memes e as fotos ajudaram a compor um imaginário coletivo das manifestações. Esse imaginário teve efeito não apenas para os seus interlocutores diretos (pessoas do mesmo local que estavam sendo chamadas a participar ou a conhecer as denúncias de violência policial), mas também, pela sua ampla circulação na internet, afetou milhares de manifestantes ao redor do mundo. Acreditamos que a forma como esses movimentos usaram as redes sociais e a produção autônoma de imagens como elementos de ressonância para os protestos é uma das características fundamentais que estes tiveram em comum. Assim, as maneiras de mobilizar as manifestações nas redes sociais serviram não apenas como exemplo de uma revolta para a outra, mas também como uma forma de aumentar a intensidade dos afetos.

É justamente o elemento de ressonância dos movimentos e das suas imagens que iremos analisar nesta tese, a partir de alguns vídeos, filmes e documentários produzidos desde o início do ciclo de insurgências. Antes de entrarmos na pesquisa dos filmes, dedicaremos esse capítulo ao aprofundamento dos conceitos de *ressonância*, *afeto* e *multidão*, que serão essenciais para os estudos de caso das imagens em movimento.

1. Ressonância: a vibração dos corpos insurgentes

O conceito de ressonância, em referência à forma de propagação de movimentos insurgentes recentes, foi utilizado pela primeira vez no manifesto “A Insurreição que Vem”, assinado por um coletivo anônimo francês autodenominado Comitê Invisível. O livro de 2007 é uma mistura de ensaio e cartilha ativista, que antecipa de várias formas o ciclo de movimentos que acontece a partir do final de 2010 pelo mundo. Nele, o Comitê profetiza:

Um movimento revolucionário não se espalha por contaminação, mas sim por *ressonância*. Qualquer coisa que se constitui aqui *ressoa* com a *onda de choque* emitida por qualquer coisa que se constitui noutro lugar. O corpo que *ressoa* fá-lo segundo a sua própria forma. Uma insurreição não se propaga como uma peste ou um incêndio florestal – um processo linear, que se desenvolve gradualmente a partir de uma faísca inicial. É antes algo que ganha corpo como uma *música*, na qual os seus focos, ainda que dispersos no tempo e no espaço, conseguem impor o *ritmo* da sua própria *vibração*. Ganhando sempre maior consistência. De tal modo que qualquer regresso à normalidade não pode ser desejado, nem sequer alcançado.

(Comitê Invisível, 2007, p. 155).¹⁰

Os autores pouco desenvolvem o conceito de ressonância para além dessas breves linhas. Ainda assim, fica evidente a metáfora musical que usam para explicar a propagação das insurreições. Esse uso sonoro do termo vai de acordo com as acepções mais correntes da palavra como: “1) propriedade de aumentar a duração ou a intensidade de um som; 2) eco, reflexo, repercussão; 3) Maneira como um corpo transmite as ondas sonoras”¹¹. Os autores ainda finalizam a comparação musical afirmando que o partido dos insurrectos é o esboço de uma nova *composição* que está à procura dos seus *acordes* (Idem).

É a partir desse breve uso da palavra *ressonância* pelo Comitê Invisível que alguns autores irão retomar o termo, desta vez de uma forma mais conceitual. Dois trabalhos nos parecem fundamentais para o desenvolvimento do conceito: o do antropólogo Gastón Gordillo (que baseia sua interpretação nas ideias de afeto e de potência de Baruch Spinoza) e do cientista político e social Jon Beasley-Murray (que além de Spinoza, tem como referência o conceito de *multidão* de Michael Hardt e Toni Negri)¹².

Gastón Gordillo defende que uma efervescência corporal, afetiva, criativa e tangível é o elemento que define os movimentos insurgentes (tanto nesse novo ciclo, quanto nos anteriores). Essa característica seria, em geral, deixada de lado pelas análises mais ortodoxas, por ser vista como subjetiva ou não material. No entanto, o autor acredita que esse elemento merece uma análise mais profunda, pois seria a “mais poderosa forma de matéria conhecida pelos seres humanos”, por ser a única com poder de “destruir o estado” (GORDILLO, 2012, p.1)¹³. E essa poderosa materialidade é criada apenas por “multidões ressonantes tomando o espaço público” (Idem).

A materialidade da ressonância, segundo o autor, provoca a vibração dos corpos, inclusive quando estes estão distantes, fazendo com que ajam por empatia: “E porque reverbera e é contagiosa, a ressonância pode viajar longas distâncias, espalhando-se para longe do seu nó original” (GORDILLO, 2011a)¹⁴. Mas, no caso da ressonância das insurgências, mais do que um efeito dominó ou um crescimento linear e mecânico, trata-se de uma expansão que se dá por conglomerados de corpos humanos sendo afetados por

¹⁰ Grifos nossos.

¹¹ Principais definições de “ressonância” segundo o dicionário Aurélio, 2015.

¹² Para o desenvolvimento do termo em outros autores recomendamos a leitura de “La emergencia de una singularidad común: afecto y resonancia en la lucha por el sentido común” (DELCLÓS, Carlos. In: TORET, et al. (orgs.), p. 7-15, 2014) e “Que No Nos Representan: The Crisis of Representation and the resonance of the Real Democracy Movement from the Indignados to Occupy” (ROOS, J & OIKONOMAKIS, L., 2013).

¹³ Tradução livre deste trecho e de outros referentes ao mesmo artigo.

¹⁴ Tradução livre deste trecho e de outros referentes ao mesmo artigo.

conglomerados de corpos humanos, que por sua vez afetam outras constelações de corpos, sucessivamente.

Dessa forma, Gordillo considera que: “A expansão da ressonância é irregular e arena permanente de disputa envolvendo multidões na rua, mensagens e imagens circulando em alta velocidade através das redes de comunicação, e violência do estado” (GORDILLO, 2011c)¹⁵. Essa imprevisibilidade política e irregularidade nas formas de expansão faz com que em muitos casos, a ressonância possa existir em um processo latente, de preparação, antes de se consolidar com a multidão tomando as ruas. Isso explicaria, por exemplo, o fato de podermos pensar as manifestações no Brasil e na Turquia em 2013 como parte do mesmo ciclo de protestos surgidos em 2011, com a eclosão das Revoluções Árabes e dos movimentos de Occupy. Todas com formas de manifestar, estratégias e reivindicações em comum. A importância da ressonância, para Gordillo, estaria em interconectar a política, o espaço e o impacto de formas instantâneas de comunicação. E, ainda mais fundamental: “a ressonância traz à tona a potência de formas transnacionais de empatia criadas quando os interesses locais e o translocais se intersejam” (Ibidem., 2011d).

Das assembleias aos discursos, passando pelas marchas, acampamentos, cantos e gestos coletivos, até o confronto dos corpos com a polícia, todos esses elementos são partes da ressonância. Segundo o autor, as marchas seriam a principal fonte de ressonância política, pois o seu movimento costuma intensificar a troca de afeto entre os corpos – assim como a incorporação de músicas, danças, elementos carnavalescos ou performáticos. Gordillo acredita que “a ressonância que faz esses corpos se moverem em uníssomo com o ritmo ou a bateria é a mesma que faz com que eles ajam politicamente juntos nas ruas” (Ibidem, 2011a). As marchas e protestos também se destacam por criarem *nós* ou *pontos focais* de ressonância; isto é, espaços a partir dos quais a ressonância se expande. Esses nós costumam ser efêmeros, justamente por durarem o tempo em que a demonstração política está reunida.

Nos movimentos recentes, a ocupação de praças e parques por acampamentos permanentes tem construído uma outra variedade de *nós*, que afetam e alteram materialmente o espaço físico que ocupam. Gordillo se refere a essa espacialidade como o *terreno*. Dessa forma, um nó não seria um espaço qualquer, mas “um ponto de emaranhamento, de densidade e de articulação que abre relações com outros nós no rizoma e com uma multiplicidade global em outras partes” (Ibidem, 2011c). Nesse sentido, o terreno é transformado materialmente pela expansão política das saturações (emanharados, densidades, articulações) espaciais dos nós. Ou seja, “pela saturação do espaço com alta densidade de corpos e sons” (Idem). Para o

15 Tradução livre deste trecho e de outros referentes ao mesmo artigo.

autor, foi esse tipo de saturação espacial, criada pela ressonância da multidão nas ruas do Egito no início de 2011, a responsável pela derrubada da ditadura de Mubarak.

Para desfazer o mais brevemente possível a intensidade desses nós, é que a repressão do estado costuma agir, embora, em geral, a desproporcionalidade do contra-ataque acabe por aumentar os afetos de simpatia pelos insurgentes. Pensando na Jornada de Junho no Brasil, por exemplo, a reação violenta da polícia às manifestações, repressão dirigida não só aos manifestantes, mas também à mídia responsável pela cobertura (tanto a mídia corporativa, quanto a alternativa), está completamente conectada a um primeiro momento de popularização dos protestos. De forma que o dia 13 de junho foi um ponto de inflexão no movimento: naquele dia, as reações extremas da polícia durante a manifestação em São Paulo foram noticiadas pelos grandes veículos de comunicação, pelas coberturas alternativas e pelos ativistas por meio das redes sociais.

Uma das imagens emblemáticas foi a foto da repórter da TV Folha, Giuliana Vallone, com o olho roxo após ser atingida por uma bala de borracha disparada pela polícia. O olho roxo reproduzido por celebridades nas redes sociais tornou-se um dos sinais de apoio ao movimento. Formou-se então, a partir da ressonância da violência policial naquela manifestação, toda uma rede de solidariedade e indignação, mobilizando mais pessoas a irem às ruas. E assim, o ciclo “manifestação, repressão, confronto e nova manifestação” durou de forma intensa e crescente por cerca de um mês em várias cidades brasileiras.

Para Gordillo, o efeito de ressonância não é exclusivo das mobilizações políticas, e pode ser percebido também em apresentações de danças, concertos musicais ou grandes eventos esportivos; isto é, em locais que colocam em contato corpos diversos sobre uma mesma reverberação. Mas, o autor acredita que nesses casos o nível de empatia e de contágio entre os corpos é relativamente menor do que nos encontros políticos. Para o autor, a “ressonância alcança uma dimensão política quando a capacidade de afetar outros corpos atinge uma intensidade mais alta” (GORDILLO, 2011a).

O autor traça, assim, um paralelo direto entre ressonância como uma força que torna possível a criação de *linhas de fuga* (um rompimento político das multidões com hegemonias dominantes, em busca da construção de novos espaços) e o conceito de *máquina desejante* de Deleuze e Guattari¹⁶: os manifestantes nas ruas como “conjuntos corporais que agem”. (Idem.). Contudo, mais do que no conceito de *máquina desejante*, é na leitura deleuzeana da

¹⁶ Os autores desenvolvem o conceito de *máquina desejante* em “O Anti-Édipo; capitalismo e esquizofrenia” (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

filosofia de Baruch Spinoza que encontraremos as bases teóricas da concepção de ressonância.

Um dos fundamentos da teoria de Spinoza é o de que o corpo humano é formado por uma infinidade complexa de corpos/matérias/indivíduos em relação de composição e decomposição constante, não sendo assim uma forma definida e estável no tempo. O corpo está permanentemente sendo afetado pela sua constelação interna de elementos (corpos) e pelo encontro com outros corpos externos (esses também entidades complexas em permanente composição). É a partir desse duplo aspecto que Deleuze descreve a concepção do corpo em Spinoza:

De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são as relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que também define um corpo na sua individualidade (DELEUZE, 2002, p. 128).

Assim, mais importante do que os corpos como formas ou estruturas definitivas, são as relações e os movimentos (velocidades e lentidões) que os compõem e decompõem. E os afetos, portanto, seriam resultado direto das relações entre corpos: “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções” (SPINOZA, 2009, p. 50). Assim, os afetos humanos não seriam expressões de uma individualidade isolada, mas produzidos a partir do encontro entre corpos.

É partir dessas premissas que Gordillo irá definir ressonância como uma *afecção intensificada* (*intensified affectation*), explicando afecção como: “uma confirmação de que corpos existem apenas em constelações e de que as sociedades são tentativas espacialmente fundamentadas de estruturar essas constelações” (GORDILLO, 2011a). Assim, a ressonância seria uma forma de empoderamento do que Spinoza chamou de *conatus*: o esforço do corpo pelo encontro com outros corpos que expandam a sua potência de agir, de afetar e ser afetado. Ressonância seria a busca coletiva de vários corpos (da multidão) por essa expansão. Mas, antes de voltarmos às definições de ressonância e entrarmos na conceituação de multidão, acreditamos que seja fundamental desenvolver um pouco mais as noções de afeto, corpos e *conatus* em Spinoza.

Um dos pontos centrais na filosofia de Spinoza é a relação que o filósofo estabelece entre o espírito e o corpo: uma relação de paralelismo. Desse ponto de vista, o corpo não é

determinado pelo que acontece no espírito; assim como esse também não será definido pelas ações do corpo. Os dois são afetados da mesma forma, no mesmo movimento: uma ação na alma é uma ação no corpo, e um afeto no corpo é um afeto na alma. E ambas as esferas estão sendo constantemente afetadas pelo encontro dos corpos com outros corpos e das ideias com outras ideias. O resultado desse encontro (de ideias ou de corpos) pode ser uma composição, formando um conjunto (um novo corpo ou uma nova ideia) ainda mais potente, ou uma decomposição, destruindo ou restando um ou todos os corpos e ideias em relação.

Os seres humanos conscientizam esse processo de composição e decomposição dos encontros pelos afetos de alegria e tristeza: “sentimos *alegria* quando um corpo se encontra com o nosso e com ele se compõe, quando uma ideia se encontra com a nossa alma e com ela se compõe; inversamente, sentimos *tristeza* quando um corpo ou uma ideia ameaçam nossa própria coerência” (DELEUZE, 2002, p. 25). Essa composição entre os corpos (ou ideias) leva a um aumento da nossa potência de agir (e a decomposição leva a uma diminuição). Então, como vimos, o *conatus* é esse esforço pelos bons encontros, pelos encontros que aumentam nossa potência de agir, pelos encontros que resultam em afetos alegres. E, obviamente, esse esforço também é o de evitar os encontros tristes.

Ainda que sejam afetos alegres ou bons (no sentido em que aumentam nossa potência de ser afetado), estas afecções são consideradas passivas por Spinoza, pois são explicadas pelo encontro com um corpo exterior, por uma paixão. Embora mobilizem o *conatus*, um grau da nossa potência de agir, as paixões alegres não deixam de ser passivas apenas por isso. Nas palavras de Deleuze: “O *conatus* (...) é sempre uma procura daquilo que é útil ou bom para nós; ele compreende sempre um grau da nossa potência de agir, ao qual se identifica: essa potência aumenta, portanto, quando o *conatus* é determinado por uma afecção que nos é útil ou boa” (DELEUZE, 1968, p.164). Por causa do *conatus* ficamos menos separados da nossa potência de agir, ficamos mais próximos dela.

Ainda assim: “Nossa alegria passiva é, e continua sendo uma paixão: ela não 'se explica' pela nossa potência de agir, mas 'envolve' um grau mais alto dessa potência” (Ibdem). Portanto, ainda que paixões alegres possam aumentar infinitamente nossa capacidade de afetar e ser afetado por outros corpos, elas jamais se tornam ativas (uma posse efetiva da nossa potência de agir): “Uma soma de paixões não faz uma ação” (Ibdem). Isso por que as paixões alegres, como já dissemos, tem como causa o encontro com uma ideia ou um corpo externo.

O afeto ativo surge quando, a partir desse encontro, dessa paixão alegre, o nosso espírito forma uma ideia do que é comum entre os corpos que se compõem, ou seja, o porquê

deste outro corpo nos ser útil ou bom. Esta ideia, este novo afeto surgido do nosso espírito é o que Spinoza vai chamar de uma *ideia adequada*: “Ele se distingue do sentimento passivo do qual tínhamos partido, mas se distingue apenas pela causa: ele tem como causa, não mais a ideia inadequada de um objeto que convém conosco, mas a ideia necessariamente adequada daquilo que é comum a esse objeto e a nós mesmos” (Ibidem, p. 197). Voltaremos aos conceitos de *ideia adequada* e de *noção comum* para pensarmos o conceito de ressonância a partir da definição de multidão.

Retomemos então a definição de ressonância por Gordillo. Como já dissemos, ressonância é uma espécie de afeto intensificado que surge a partir de corpos se encontrando, se aproximando em um espaço. Nesse sentido, Gordillo vai considerar esse afeto “a mais primária de todas as formas de sociabilidade” (GORDILLO, 2011a). Ou seja, ressonâncias de diversas intensidade e densidades acontecem sempre que muitos corpos se encontram e agem juntos em um determinado local. Dos mega eventos esportivos ou de entretenimento às cerimônias tradicionais de uma pequena localidade, de uma grande manifestação ao sentimento que unem famílias ou grupo de amigos a um determinado local.

Em relação às ressonâncias políticas, Gordillo vai distinguir os movimentos anti-hierárquicos dos movimentos conservadores ou reacionários. No primeiro caso, a ressonância seria a intensificação de paixões alegres (expansivas e inclusivas); no segundo, de paixões tristes (reativas e exclusivas). Ou seja, das paixões alegres viria o desejo aberto do encontro com outros corpos; das tristes, o desejo de decomposição ou rejeição de determinados corpos (Idem).

Consideramos que os movimentos que estamos analisando nessa tese (as Revoluções Árabes, o 15M, os diversos movimentos de Occupy, as Jornadas de Junho, entre outros), embora obviamente possuam várias disputas e contradições internas, são movimentos ressonantes que intensificam paixões alegres, ou seja, buscam de formas diferentes pela construção de sociedades mais igualitárias e inclusivas. E, à medida que os próprios movimentos passam a se auto-gerir e organizar, entendendo as suas potencialidades e capacidade de composição dos corpos, eles passam a ser não apenas movimentos que partem de paixões alegres, mas também movimentos que formam noções comuns e ideias adequadas. Nesse momento, a ressonância torna-se também uma forma dos corpos que compõem os movimentos agirem em comum.

Além do encontro dos corpos, o outro aspecto fundamental nessa concepção de ressonância está na dimensão espacial desses encontros: a ressonância acontece a partir de um terreno, de um território, de um espaço físico que está sendo ocupado pelos corpos em

contato. E um dos efeitos da expansão ressonante é a expansão desse território: seja em extensão (uma manifestação que percorre um longo trajeto indo ao encontro de diversos corpos no caminho) ou em densidade (um acampamento que passa a formar um nó de ressonância possibilitando a criação de novos e múltiplos encontros dentro da mesma rede). Assim, a intensificação do afeto ressonante está diretamente relacionada a sua capacidade de durar no tempo e de se expandir no espaço: “Quanto mais tempo dura uma ressonância e quanto mais ela se expande, mais forte se torna” (GORDILLO, 2011b).

O controle do espaço e dos fluxos de circulação dentro dele é, dessa forma, uma das questões fundamentais para as ressonâncias insurgentes. Não por acaso, tantos movimentos tem como tática o fechamento de avenidas, ruas ou pontos que sejam vitais para a circulação em uma determinada cidade. Para ficarmos em apenas um exemplo, podemos destacar a atuação do Movimento Passe-Livre São Paulo em junho de 2013. As manifestações convocadas em um mínimo intervalo de dias (entre dois ou três) visavam a ocupação e o bloqueio de vias no centro da capital paulista, tendo como símbolo máximo a Avenida Paulista.

Por fim, parece-nos importante ressaltar que a expansão do afeto ressonante também pode ocorrer pelas imagens, fotos e vídeos produzidos por manifestantes que circularam pela internet. Ainda que o efeito dos encontros físicos não mediados de corpos carregue uma potência maior e mais urgente, o que vimos nesse ciclo foi um aumento do poder de afeto das imagens amadoras produzidas por manifestantes anônimos e recebidas por anônimos em locais distantes, dispostos a reverberar essa ressonância em seu próprio contexto. Assim como vimos no caso dos vídeos feitos na noite da prisão do manifestante Bruno Teles, a ressonância das ruas e ressonância das imagens agem, muitas vezes, ao mesmo tempo e de forma complementar. Mas, antes de pensarmos as formas de ressonância nas imagens, vamos nos ater à definição de multidão.

2. A multidão ressonante: a composição das singularidades

Consideremos que a produção e a circulação de imagens das manifestações são nesse ciclo de lutas um elemento motor para a sua ressonância global. Mas, o que podemos dizer desses manifestantes anônimos, comuns, amadores que fazem existir e circular tais imagens? Como pensar nesses corpos que se encontram aos milhares nas ruas ou praças e dobram-se em outros milhares de perfis e contas nas redes sociais? Acreditamos que para responder satisfatoriamente a essas questões é preciso entender esse ciclo para além dos grupos políticos tradicionais ou de movimentos sociais pré-existentes em cada país. Mais do que uma

repetição de figurinhas, esses movimentos tomaram as ruas com singularidades múltiplas e heterogêneas.

Pensemos, por exemplo, na configuração dos *indignados* espanhóis, o 15M. Para começar, as manifestações partiram da união de coletivos diversos, entre eles: a *Democracia Real Ya*, uma associação de militantes digitais que incita a recusa ao voto; o *V de Vivienda*, um movimento de luta pela moradia desenvolvido em rede; o movimento dos “*hipotecados*”, uma plataforma de ajuda recíproca das famílias e indivíduos despejados por endividamento e, por fim, *coletivos do cognitariado urbano*, sem militantes orgânicos¹⁷. A estes coletivos juntaram-se também desempregados, trabalhadores precários, endividados, entre outros. A união dessas singularidades e coletivos diversos, sob os slogans “*todos juntos*” e “*Ninguém nos representa*”, resultou em um movimento não-identitário, que buscou organizar-se pela democracia direta: falar sempre em primeira pessoa. O processo de organização do 15M destacou-se, assim, pela tentativa de construção coletiva entre grupos e singularidades diversas.

E o que acontece quando esse conjunto de lutas, coletivos e pessoas diferentes passam a atuar em colaboração, sem suprimir ou passar por cima das singularidades, mas tentando operá-las como potência? Nesse cenário, estamos próximos à definição de Toni Negri e Michael Hardt para *multidão*: “um conjunto difuso de singularidades que produzem uma vida comum” (NEGRI, HARDT, 2005, p. 436). Os autores contrapõe o conceito de multidão ao de povo (que parte de uma concepção unitária de identidade) e ao de massas (que mantém a variedade de sujeitos, mas torna-a indiferentemente subjugada).

A multidão é por definição múltipla: “é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única – diferentes culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais; diferentes formas de trabalho; diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo; e diferentes desejos” (Ibidem, p. 12). Ainda que seja heterogênea, diversificada, composta de inúmeras singularidades, a multidão é capaz de agir em conjunto. Os autores afirmam que: “A multidão designa um sujeito social ativo, que age com base naquilo que as singularidades têm em comum” (Ibidem, p. 140). Sendo assim, um sujeito social capaz de se auto-governar e de agir politicamente em conjunto, como nos movimentos que estamos tratando nessa pesquisa.

Além desse sentido filosófico da multidão (da multiplicidade de singularidades), Negri e Hardt também pensam o conceito em duas outras acepções. A multidão como um conceito

¹⁷ Esses coletivos são descritos com mais detalhes no texto “A Espanha rebelde”, publicado por Toni Negri na Revista Global, número 14. Disponível em: <http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=663>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

de classe: “a classe de singularidades produtivas, a classe dos operadores do trabalho imaterial. Uma classe que não é propriamente uma classe, mas é o conjunto da força criativa do trabalho” (NEGRI, 2006, p. 130). E, por fim, a multidão como uma potência ontológica: a encarnação de um dispositivo de criação e transformação do mundo. Ou seja, Negri e Hardt elaboram o conceito de multidão para além da materialidade do encontro dos corpos. Para os autores, a multidão existe como uma potência e como uma classe mesmo quando as singularidades estão decompostas, separadas. A multidão existe assim também como uma virtualidade, um devir.

No aspecto filosófico da definição, os autores partem da lógica spinozista dos encontros entre corpos (e entre espíritos): as singularidades que compõem a multidão estão nesse permanente processo de afetar e serem afetadas umas pelas outras. Dessa forma, a multidão é: “um corpo inclusivo no sentido de que ele está aberto aos encontros com todos os outros corpos, e sua vida política depende das qualidades destes encontros, sejam eles alegres e compondo corpos mais poderosos ou tristes e se decompondo em corpos menos poderosos (NEGRI, HARDT, 2009, p. 43)¹⁸. Assim como os corpos compreendem uma infinidade de corpos e são afetados por encontros que os compõem e decompõem continuamente, as singularidades que formam a multidão atravessam o mesmo processo de metamorfose, de misturas e movimentos, de velocidades e lentidões. Como afirmam Negri e Hardt: “Toda singularidade é um devir social” (Ibidem, p. 112). Essa concepção de singularidade difere de conceitos mais fixos, como o de identidade, por exemplo.

E é nesse ponto que outro conceito de Spinoza torna-se vital para a definição de multidão, o de *noção comum*. Como vimos, *noção comum* (ou *ideia adequada*) é o processo pelo qual o espírito racionaliza os afetos oriundos de um encontro e forma um conceito interno do que existe de bom, de benéfico, de alegre nestes. Podemos definir noção comum como “a representação de uma composição entre dois ou vários corpos, e de uma unidade dessa composição” (DELEUZE, 2002, p. 98-99). A formação dessa noção é o que possibilita o corpo e o espírito estarem de posse plena da sua capacidade de agir. A multidão seria, então, uma noção comum das singularidades que a fazem. Ou na formulação de Negri e Hardt: “A multidão é composta pelo encontro de singularidades com o comum” (NEGRI, HARDT, 2009, p. 350).

Negri e Hardt defendem que a busca por esse comum seria um dos objetivos da ética de Spinoza: a busca por formas como os corpos podem compor-se uns com os outros aumentando a sua potência de agir e compondo uma potência comum. Para Spinoza, dentre os

¹⁸ Tradução livre e de outros referentes ao mesmo artigo.

muitos corpos externos que afetam e são afetados pelos seres humanos, nenhum é mais útil (capaz de compor uma noção comum mais potente) do que o próprio ser humano: “se, por exemplo, dois indivíduos de natureza inteiramente igual se juntam, eles compõem um indivíduo duas vezes mais potente do que cada um deles considerado separadamente” (SPINOZA, 2009, p. 85). Logo, se os seres humanos são definidos a partir dos seus afetos e se o *conatus*, a busca por afetos alegres (que aumentem a potência de agir), é a força que os move, a aspiração dos seres humanos compostos em multidão é de buscar noções comuns que os componham de forma cada vez mais potente. Essa potência comum seria “a força principal que suporta a possibilidade de democracia” (NEGRI, HARDT, 2009, p. 53).

Dessa forma, para Negri e Hardt, um dos desafios da multidão é o de se auto-governar “para criar um estado permanente de felicidade (e, assim, mais do que 'pública', nós chamaríamos de 'felicidade comum')” (Ibidem, p. 377). Felicidade, nesse caso, usada pelos autores como um sinônimo de alegria spinozista: “um estímulo ao desejo, um mecanismo para aumentar e ampliar o que queremos e o que podemos fazer” (Idem). Uma felicidade que não é um estado de satisfação inalterável, mas diretamente relacionada às capacidades da multidão de se auto-gerir e de tomar decisões políticas em conjunto.

Mas como a multidão, formada por tantas singularidades, diferente entre si e em constante processo de metamorfose, consegue se auto-governar e tomar decisões políticas coletivamente? Como é possível que essas singularidades formem uma noção comum a partir dos encontros alegres? Negri e Hardt começam a responder a essas questões diferenciando a concepção de multidão como sujeito político das outras acepções.

Para os autores, a multidão passa a agir como um sujeito transformador a partir do momento em que passa a ser um projeto de organização política e não apenas uma manifestação espontânea. O problema passa de *ser* a multidão para *fazer* a multidão: “Multidão deve ser entendida, assim, não como um ser, mas um fazer – ou melhor, um ser que não está fixado ou estático, mas constantemente sendo transformado, enriquecido, constituído por um processo de fazer-se” (Ibidem, p. 173). Um processo de fazer-se que é auto-produzido pelas próprias singularidades que a compõem.

Esse fazer a multidão politicamente estaria em paralelo com o modelo de produção econômica biopolítico, no qual uma vasta multiplicidade social interage conjuntamente e produz bens imateriais e valor econômico. Mais do que uma metáfora, o fazer-se da multidão necessitaria das mesmas capacidades utilizadas por esta no terreno econômico: “A habilidade dos produtores de autonomamente organizar cooperação e produzir coletivamente de uma forma planejada, em outras palavras, tem implicações imediatas para o campo político,

provendo as ferramentas e hábitos para a tomada de decisão coletiva” (NEGRI, HARDT, 2009, p. 174). Se, economicamente, as singularidades são capazes de operar em conjunto produzindo o comum, o mesmo se aplicaria para a esfera política.

A pergunta que nos surge então é: de que forma essa multidão organizada pelo trabalho imaterial passaria de uma esfera a outra? Como a produção do comum mobilizada pelo capitalismo contemporâneo pode ser apropriada politicamente pela multidão que o produz em benefício dela e não do capital? Para Negri e Hardt, embora situações de desigualdade, de raiva ou de indignação social possam ser pontos de partida para a organização da multidão, a sua capacidade política de revoltar-se só surge a partir do excedente: de afetos, inteligência, experiência, desejo, etc. Assim: “Esse excedente comum é o primeiro pilar sobre o qual são erguidas as lutas contra o corpo político global e a favor da multidão” (NEGRI, HARDT, 2005, p. 276).

Essas revoltas, surgidas a partir do excesso, mobilizariam esse comum de duas formas: intensificando a própria luta e estendendo-se a outras revoltas. Essa mobilização do comum pela multidão organizada politicamente intensifica o próprio comum mobilizado. E, embora os autores nunca empreguem o termo, acreditamos que esse processo de intensificação do comum pela luta da multidão é exatamente o que temos chamado de ressonância. Negri e Hardt chegam a apontar (assim como Gordillo em relação à ressonância) o confronto direto com o estado como um fator de intensificação das revoltas e do comum: “o conflito direto com o poder, para o melhor ou para o pior, eleva essa intensidade comum a um nível ainda mais alto: o cheiro cáustico do gás lacrimogêneo mobiliza os sentidos e os confrontos de rua com a polícia fazem o sangue ferver de raiva, elevando a intensidade ao ponto de explosão” (Idem). Assim como a ressonância que se expande de uma insurgência a outra, Negri e Hardt afirmam que o comum é mobilizado de forma extensiva de uma revolta local a outra: “a expansão geográfica de movimentos assume a forma de um *ciclo internacional de lutas* no qual as revoltas disseminam-se de um contexto local a outro como uma doença contagiosa, através da comunicação de práticas e desejos comuns” (Ibidem, p. 277).

O comum mobilizado é ressonância e a multidão é ressonante. E assim chegamos às definições de multidão e ressonância elaboradas por Jon Beasley-Murray. Para o autor, o processo de constituição da multidão passa pela composição de corpos e pelo estabelecimento de ressonâncias mútuas por meio de encontros ao acaso: “todos os corpos (cada corpo)¹⁹ compreendem uma combinação singular de organismos mais simples que ressoam para produzir um novo ser, um corpo que está cada vez mais aberto a novos encontros, e assim a

19 O autor faz um jogo de palavras entre “everybody” (todos) e “every body” (cada corpo).

novas transformações” (BEASLEY-MURRAY, 2010, versão digital)²⁰. Dessa forma, para o autor, a multidão se compõe quando os corpos se aproximam por ressonância, através dos bons encontros. Uma composição que permanece aberta para novos encontros e transformações.

Uma diferença importante de ressaltar é a de que, para Spinoza e Negri, a formação da multidão e dos encontros tem uma finalidade teleológica, na qual a multidão tende para a composição de uma perfeição, Beasley-Murray acredita em uma ética mais ambígua. Assim, segundo o autor: “uma consideração mais complexa ressaltaria que existem boas e más multidões: corpos que ressoam e expandem versos, corpos dissonantes ou corpos cujas ressonâncias atingem um auge que leva ao colapso” (Idem).

Beasley-Murray parte dos conceitos de *habitus*, afeto e multidão para compor uma teoria sobre pós-hegemonia, que o autor define como: “uma tentativa de repensar a política de baixo para cima, enraizada na realidade material comum a todos nós” (Idem). O autor entenderá *habitus*, a partir da teoria de Pierre Bourdieu, como a maneira como os corpos performam as atividades regulares e repetitivas do cotidiano. Afeto, numa acepção spinozista, é a potência dos corpos (singulares ou múltiplos) de afetar e serem afetados por outros corpos. E a multidão seria um conjunto de corpos em expansão que constitui a sociedade, e que por meio da auto-organização aumenta o seu poder de afetação e ressonância. Para Beasley-Murray, os três conceitos se interpelam na definição de multidão, que seria um “sujeito coletivo que se compõe na linha de fuga do afeto, consolida-se no *habitus*, e se expressa por meio do poder constituinte” (Idem).

Justamente por expressar-se por meio do poder constituinte, a multidão recusa o contrato estatal do poder constituído: contra a transcendência do estado soberano, a multidão surge como uma expansão imanente estabelecida pela ressonância através dos bons encontros. A multidão se desenvolve por meio da *física da sociedade*: “conjunções experimentais e eventos aleatórios cujo resultado nunca pode ser totalmente previsto” (Idem). Por esse seu aspecto de contínua metamorfose e pela recusa de se subjugar ao contrato social hegemônico (ao poder constituído), a multidão se abre para “a fronteira imanente que é o *kairos*, a temporalidade do que está por vir” (Idem). A multidão é, assim, fluída, sempre em geração: “*kairos*, a temporalidade do evento e da constituição, estende passado, presente e futuro. Seus corpos singulares estão perpetuamente encontrando e reencontrando uns com os outros (e outros), contingente e contíguamente” (Idem).

E, para Beasley-Murray, é para superar essa fluidez e mutabilidade do caos, que a

20 Tradução livre e de outros referentes ao mesmo artigo.

multidão se auto-organiza por meio de poder constituinte. As relações entre as singularidades que compõem a multidão seguem, então, uma “ética imanente dos encontros”; isto é, uma ética spinozista. E é por causa dos novos encontros e de sua perene auto-transformação, que a multidão é um conceito aberto. Representá-la é uma forma de eliminá-la – assim, no novo ciclo de lutas, as reivindicações, como “Ninguém nos representa”, ecoam politicamente um processo de auto-determinação da multidão a partir de suas próprias características.

Como então pensar, a partir da recusa da representação, o uso das imagens na composição das insurgências desse novo ciclo? Como a produção de fotos e vídeos da e pela multidão consegue fugir dos processos de representação tradicional (e redutor) dela própria? Como estas imagens se tornam elas também ressonantes na composição desses movimentos? São essas questões que tentaremos responder a seguir.

3. As imagens ressonantes: os filmes e os vídeos da multidão

Ressonância das lutas, dos encontros e dos afetos no espaço urbano nos parece um dos motes recorrentes das manifestações recentes. Como já dissemos, acreditamos que o que está em questão nesses movimentos é a retomada das cidades pelas pessoas, não apenas como espaços funcionais a serem ocupados, mas também como um terreno para a construção de afetos e de experiências. Não só como território, mas como terreno e nó ressonante: local dos encontros e trocas da multidão. São nas ruas, nas praças, nos parques, nas pontes que a multidão se compõe. É nesse terreno que ela trava seus confrontos e constrói os seus acampamentos. Como afirmam Negri e Hardt: “A metrópole é para a multidão o que a fábrica foi para a classe trabalhadora industrial” (2009, p. 250).

Se a apropriação da metrópole pela multidão passa em primeiro lugar pela ocupação física dos corpos, nos parece fundamental considerar como essa experiência é quase instantaneamente dobrada via transmissão nas redes sociais ou nos blogs, com imagens, fotos e textos dos manifestantes. O espaço urbano contemporâneo é, portanto, um espaço atravessado por formas de comunicação portáteis e imediatas as mais diversas.

Para Adriana Souza e Silva, esse lugar construído pelas ferramentas de comunicação portáteis (como os celulares, os notebooks, os tablets, etc.) seria um espaço híbrido, definido pela convergência dos espaços físicos e digitais: “Espaços híbridos são espaços nômades, criados pela constante mobilidade dos usuários que carregam aparelhos portáteis de comunicação, como telefones celulares, continuamente conectados à internet e outros usuários” (SILVA, 2004, p. 282). Acreditamos que a influência das mídias móveis na construção de espaço híbridos e nômades são ferramentas importantes nos processos de lutas

políticas contemporâneas. Mais do que uma simples forma de divulgação ou veiculação, a rede tem funcionado muitas vezes como elemento fundamental de ressonância, de complementaridade das ruas e de construção de auto-narrativas pelos manifestantes.

Essas ferramentas de comunicação foram importantes para que as manifestações pudessem acontecer sem um centro único ou sem serem comandadas por forças políticas tradicionais de resistência – fatores que poderiam ter facilitado a repressão e desmobilizado o engajamento. Ao mesmo tempo, o seu uso cria novas possibilidades de encontros e afetos, aumentando a densidade dos nós de ressonância da multidão.

Em consequência, o conceito de realidade aumentada também nos parece uma chave importante para entender o uso dessas ferramentas nas manifestações desse ciclo de lutas. A princípio, essa ideia está ligada a uma expansão das mídias móveis: telefones celulares, aparelhos de GPS, computadores portáteis e outros aparelhos que dão mobilidade e portabilidade à internet e a seu universo. Se nos anos 1990 temia-se uma perda do mundo no virtual, a imersão dos corpos paralisados nas realidades simuladas, as mídias portáteis dos anos 2000 conseguiram inverter essa lógica. Ao invés de *upload* (da imersão) do corpo para o ciberespaço, deu-se o *download* deste para a realidade: não o corpo inerte, preso a aparelhos de simulação, mas o corpo móvel, que circula pelo espaço urbano portando pequenos aparelhos integrados à rede.

André Lemos define esse processo da seguinte forma: “A informação eletrônica passa a ser acessada, consumida, produzida e distribuída de todo e qualquer lugar, a partir dos mais diferentes objetos e dispositivos” (LEMOS, 2009). O uso desta realidade aumentada tem se mostrado múltiplo: da publicidade à arte interativa, passando por guias turísticos e de simples navegação, e chegando as lógicas de manifestação da multidão – do Cairo à Madrid, de Atenas à Santiago, podem-se acompanhar as grandes manifestações via transmissão ao vivo pela internet.

No Brasil, durante a Jornada de Junho, a atuação mais impactante nas transmissões em tempo real dos protestos foi a do coletivo Mídia Ninja (Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação). Se a visibilidade do coletivo veio em junho, as primeiras experiências de cobertura do grupo datam de 28 de maio de 2011, na transmissão da Marcha da Liberdade em São Paulo. Desse primeiro laboratório veio o canal de transmissão de debates, o Pós TV²¹. Tanto o canal quanto a Mídia Ninja são braços do Coletivo Fora do Eixo²². Dele se oriunda os

21 Canal acessível no endereço: <http://postv.org/>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

22 O Fora do Eixo surge em 2005, como uma rede para organizar festivais de música fora do circuito (do eixo) Rio-São Paulo. Ao longo dos anos, foram ampliando as atividades para outros setores culturais, criando casas-coletivos em diversas cidades do Brasil.

recursos, a estrutura e grande parte dos colaboradores. Descrevendo em termos técnicos, a cobertura da Mídia Ninja é feita por celulares e dispositivos 3G ou 4G, carregados por notebooks que os ninjas levam em mochilas, e as transmissões são feitas via *streaming*, pelo site *Twitcasting*²³. Durante as manifestações de junho, a página do coletivo no *Facebook* atualizava quais os canais estavam ao vivo e também postava textos e fotos relativos à cobertura.

Em relação à cobertura da mídia tradicional, a transmissão dos ninjas se destacou por: estar sempre dentro das manifestações, entrevistar os manifestantes (que em geral expulsam ou ignoram os veículos tradicionais), narrar de forma subjetiva (da câmera à forma de falar, a cobertura destaca a experiência subjetiva de quem está fazendo a transmissão) e pelas imagens ao vivo. Todas essas posturas reunidas foram responsáveis pela ressonância que as transmissões ganharam, sobretudo no mês de junho, chegando a alcançar a marca de 100 mil espectadores em uma noite.

O uso da transmissão em *streaming* chama a atenção pelo seu caráter participativo, pelo engajamento do espectador usuário. Sites de transmissão como o *Twitcasting* possuem, ao lado do vídeo, *chats* (bate-papos) para que os usuários interajam entre si e também com a pessoa que está fazendo a transmissão. Nas manifestações essa ferramenta foi constantemente utilizada para fornecer mais informações a quem estava transmitindo e também para esclarecer as questões de quem assistia. Esse tipo de transmissão alia a ressonância das imagens em tempo real com as ferramentas de circulação e diálogo das redes.

Mas, as imagens ressonantes das manifestações não se restringem ao uso da transmissão em tempo real, podendo adotar estratégias e formatos diversos. No artigo “Resonance and the Egyptian Revolution”²⁴, Gastón Gordillo destaca três vídeos nos quais seria possível observar a materialidade da ressonância nas ruas do Cairo em janeiro de 2011. Em “Egypt: A New Spirit of National Pride”²⁵, o que vemos é uma reportagem padrão do Daily News Egypt, um jornal independente de notícias em inglês sobre o Egito. Nesse vídeo, a ressonância pode ser observada não no formato de reportagem convencional de edição das imagens (narração em voz over, entrevistas com manifestantes e um repórter explicando os acontecimentos), mas no conteúdo da matéria. O que acompanhamos é a ação coletiva de vários manifestantes limpando as ruas da cidade após um protesto. Os corpos que se uniram nas ruas para manifestar contra o governo não se dispersam mais logo após os atos,

23 Site disponível em: <http://twitcasting.tv/>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

24 Disponível em: <http://spaceandpolitics.blogspot.com.br/2011/02/resonance-and-egyptian-revolution.html>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

25 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h5GSfSRY2PQ&feature=youtu.be>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

mantendo-se unidos para executar ações cotidianas que demarcam a apropriação dos manifestantes do espaço urbano.

Já em “‘Bravest girl in Egypt’ translated into English”²⁶, assistimos a uma manifestante que faz um discurso na calçada direcionado para as pessoas que passam na rua e aos soldados que fazem a separação entre a rua e a calçada. O discurso ritmado é acompanhado por palmas e é repetido por um pequeno grupo de manifestantes que estão próximos a garota, usando a técnica do microfone humano (na qual a fala de uma pessoa é replicada em uníssono por várias, atingindo assim um alcance sonoro mais elevado, como o de um microfone). Dessa forma, a voz isolada torna-se uma espécie de melodia que vai se intensificando, se tornando ressonante à medida em que as vozes multiplicam-se de forma vibrante. A cena é filmada de forma amadora (câmera na mão ao lado da manifestante e com baixa resolução de imagem), o que reforça uma ideia de testemunho, de participação e de presença de quem filma para o espectador.

Por fim, em “The Most AMAZING video on the internet #Egypt #jan25”²⁷, temos a compilação de diversas imagens diferentes de momentos de protesto nas ruas do Egito. As imagens alternam tomadas com perspectivas de dentro da manifestação, ao lado das pessoas, com tomadas feitas de cima e à distância e, também, com depoimentos inflamados de manifestantes. A trilha sonora é um trecho de uma canção no ritmo rock, em que o vocal e a guitarra vão crescendo até chegarem ao auge junto com as imagens da multidão nas ruas. Nesse caso, mais do que a ressonância do conteúdo das imagens de protesto, temos a construção fílmica (montagem das imagens de fontes diversas e utilização da música) que busca esse efeito de crescimento de intensidade, de ressonância das imagens.

A partir desses três exemplos, podemos ver que a ressonância nas imagens de manifestação pode ser observada tanto pelo conteúdo das imagens, quanto pela construção fílmica (montagem, edição de som, uso de recursos gráficos, etc.). Diante disso, os filmes e os vídeos que estamos analisando nessa tese combinam as duas formas de ressonância (no conteúdo e no formato). Acreditamos que a partir deles podemos chegar a uma conceituação mais completa de como a ressonância das imagens em movimento é um elemento constitutivo nesse ciclo de mobilizações recentes.

Mas, identificar e fazer uma análise fílmica da ressonância é também um desafio, pois, em geral, assim como para as teorias sociais e políticas, nas de imagem e cinema esse é um

26 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jwIY6ivf70A&feature=youtu.be>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

27 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ThvBJMzmSZI&feature=youtu.be>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

conceito ainda pouco teorizado. Para Gordillo, a invisibilidade teórica da ressonância deve-se ao fato dela envolver os aspectos da vida social mais imanentes, físicos e dados como certo: “corpos e espaços, modulados por uma mesma pulsação temporal” (GORDILLO, 2011a). Apesar da invisibilidade teórica do conceito, Gordillo faz questão de destacar que não se trata de um conceito metafórico, e sim de corpos reais que se encontram em um espaço físico determinado e passam a compor um corpo maior e com maior potência de agir e afetar outros corpos, criando assim uma ressonância efetiva. Assim: “A potência de afetação que esses corpos criam é tão material quanto as formas de ressonância que são estudadas na física e viajam através do ar, água e sólidos” (Idem).

De forma semelhante à de Negri e Hardt, que falam de uma “física dos corpos” para entender a formação da multidão, Gordillo propõe uma “física da política”. Essa física estudaria “as mudanças nos padrões de movimentos dos rizomas de corpo lutando, compondo-se e espalhando-se de formas indeterminadas” (Idem). Apesar da imprevisibilidade dos efeitos, os elementos que compõem a ressonância produzem padrões reconhecíveis, que se expandem de formas diversas no nível físico. Para Gordillo, a primeira fonte de ressonância política seria a sonora: vozes, gritos e cantos que se propagam por ondas sonoras afetando outros corpos.

Outra fonte de ressonância essencial para o autor seriam as transmissões ao vivo das imagens desses corpos pela internet ou pela televisão (como as feitas na Jornada de Junho pela Mídia Ninja, por exemplo). Tais imagens afetariam de forma visceral o espectador, mesmo que este esteja a quilômetros de distância. Embora só seja possível produzir a ressonância pelo encontro efetivo da multidão das ruas, a sua expansão espacial não implica necessariamente a proximidade dos corpos e pode acontecer via transmissão global da experiência desses corpos. E, ainda que a recepção dessas experiências via redes sociais, ou seja, a sua ressonância, inspire o surgimento de insurgências em locais distantes da manifestação original, essa ressonância só se consolida a partir do encontro desses outros corpos afetados nas ruas. Nesse aspecto, Gordillo defende que: “todas as revoluções começam nas ruas, mesmo se desencadeadas por ressonâncias transmitidas pela mídia. Uma ressonância potente o suficiente para derrubar governos só pode ser gerada pelo encontro efetivo e espacial de corpos” (Idem.). Dessa forma, ainda que o uso da internet tenha um potencial emancipatório e ressonante nas insurgências contemporâneas, seria simplista dizer que essas revoltas são do *Twitter*, do *Facebook* ou do *Google*. São insurgências da multidão nas ruas.

Enquanto a ocupação de praças e parques com acampamentos funcionam como um nó da ressonância, ou seja, da territorialização do espaço urbano pelos manifestantes; a expansão

dessa ressonância funciona como uma força desterritorializante do mesmo processo, por meio do deslocamento dos corpos nas ruas e, sobretudo, pelas formas instantâneas de comunicação que fazem o processo ressoar a quilômetros de distância. Assim, para Gordillo, a velocidade das ondas de insurgentes é inseparável da velocidade das redes globais de comunicação instantânea. Usando a insurgência no Egito como exemplo, o autor aponta uma sinergia entre: “a velocidade do enxame de corpos colidindo com a polícia nas ruas e a velocidade ainda mais rápida das ressonâncias afetivas geradas por essas colisões e ampliadas pela internet e pelas redes de televisão não controladas pelo Estado egípcio, como a Al Jazeera” (GORDILLO, 2011b).

Essas ressonâncias são descorporificadas ao serem transformadas em imagens, sons e textos transmitidos pela internet e pela televisão, e são recorporificadas ao afetarem espectadores, ouvintes e leitores das mensagens. Essas mensagens (fotos, vídeos, textos) não afetam todos os corpos que as recebem da mesma forma, assim como, nem todos os corpos são afetados da mesma maneira pelos encontros. São, portanto, imagens-afetos cujo o impacto pode variar de acordo com a abertura dos receptores a serem afetados e compõem novas ressonâncias com as mensagens. Imagens em movimento que podem compor encontros alegres ou tristes entre seus produtores e espectadores, de acordo com a noção comum que compartilham, as singularidades que produzem e as singularidades que assistem as imagens.

Mas os diversos depoimentos de manifestantes ao redor do mundo que citam os protestos na Islândia, no Egito, na Tunísia ou na Espanha como uma inspiração ou uma fagulha para as suas próprias insurgências não nos deixam dúvida da efetividade dessas ressonâncias nesse ciclo de insurreições. Talvez, um dos exemplos mais corporais das ressonâncias entre insurreições de países diferentes esteja no impacto causado pela auto-imolação do manifestante tunisiano, Mohamed Bouazizi. Além de ter provocado o início das manifestações na Tunísia, espalhando-se da pequena cidade, Sidi Bouzid, para todo o país, o ato também foi imitado por manifestantes do Egito, da Mauritânia e do Marrocos. Esses atos ressoaram em novos protestos em cada um desses lugares.

Em relação à produção de imagens ressonantes pela multidão, um dos aspectos que nos parece importante destacar é o de que, geralmente, as imagens são produzidas de uma perspectiva interna, de dentro das manifestações e com a câmera no mesmo nível dos manifestantes. As imagens distantes e com um ponto de vista superior são exceções, sendo utilizadas como uma forma de garantir a segurança de quem está filmando. Este é o caso de muitas das imagens feitas no “Images of a Revolution”, que comentamos anteriormente. Mas, ainda que feitas a distância por questões de segurança ou para garantir a cobertura de um

campo maior de visibilidade, as imagens amadoras costumam vir acompanhadas da voz de quem filma, em uma espécie de testemunho subjetivo.

Já as imagens dos canais de televisão corporativos adotam em geral apenas esse ponto de vista de fora, aéreo, distanciado, tomadas feitas de cima para baixo. A narração que acompanha é padrão, informativa, também distanciada. Uma diferença de perspectiva que Gordillo explica da seguinte forma: “Os manifestantes, diferente do estado, olham ao redor horizontalmente (mais do que de cima) o que também sinaliza que o campo de visão da insurreição, diferente do olho panóptico do estado, é fundado na materialidade afetiva, cambiante e móvel do terreno” (GORDILLO, 2011c). Dessa forma, o ponto de vista dos manifestantes é rizomático (a câmera e quem filma compondo mais um nó entre tantos outros), não superior como o da grande mídia e nem vigilante como o do estado. É com esse olhar rizomático que a multidão equipada com câmeras e conectada à internet produz as suas imagens e as colocam para circular globalmente.

E, como já dissemos, o poder ressonante dessas imagens se intensifica ainda mais quando consegue captar os ataques da força do estado agindo de forma assimétrica e violenta contra manifestantes. Assim, o embate entre manifestante e o estado não acontece apenas no campo físico e no terreno dos nós de ressonância (acampamentos, manifestações, ocupações, etc.), mas também no campo da recepção dos afetos. Como Gordillo sublinha: “A receptividade relativa da população em geral para ser afetada (ou não) pela mensagem dos manifestantes é sempre uma chave para o potencial de crescimento de uma insurreição” (GORDILLO, 2012, p. 16). Os movimentos estão em uma constante disputa política e estética, não só interna (entre os coletivos e/ou as singularidades diversas), mas também na relação das lutas de resistência com setores mais conservadores da sociedade e os veículos de comunicação tradicional.

Assim, podemos pensar a expressão “Ninguém nos representa” não só como uma resposta à política partidária representativa, mas também como uma resposta as representações do movimento feitas pela mídia tradicional. Dessa forma, os vídeos amadores produzidos pelos manifestantes e distribuídos a partir de suas redes pessoais foram e são fundamentais para contar a história do movimento: não uma única voz, não uma versão oficial, mas um mosaico de relatos, impressões e imagens que constroem sentido na polifonia. Uma multidão de imagens que compõe um corpo coletivo potente, ao mesmo tempo em que não elimina o caráter singular de cada filme, de cada vídeo. Enfim, uma ressonância de experiências da multidão que busca manter o caráter múltiplo desta, construindo uma narrativa polifônica e própria.

Parece-nos exemplar, nesse caso, que o movimento do 15M na Espanha tenha assumido e ressignificado a alcunha de *indignados*, usada a princípio pela imprensa para desqualificar o movimento, tomando as suas reivindicações apenas pelo caráter imediatista que expressavam. Um processo semelhante aconteceu com as manifestações da Jornada de Junho no Brasil. Como resposta à cobertura da mídia tradicional que insistia em separar maniqueistamente os manifestantes em vândalos e baderneiros, de um lado, e as pessoas pacíficas, do outro, diversos manifestantes passaram a adotar como sobrenome nas redes sociais os termos Vândalo Baderneiro, independente do fato de usarem ou não técnicas de confronto nos protestos. Na Turquia, o exemplo é quase idêntico: após serem chamados de *chapullers* (vândalos) pelo governo, os manifestantes se apropriam do termo e se autodenominam *chapulling movement*.

Um exemplo desse tipo de disputa afetiva pela opinião pública durante as Jornadas de Junho no Brasil foi visto ao vivo durante uma enquete realizada pelo programa Brasil Urgente, da rede de televisão Bandeirantes, apresentado por José Luiz Datena, no dia 13 de junho de 2013. O apresentador do programa policial e sensacionalista, que até o momento condenava de forma veemente as manifestações contra o aumento da tarifa de ônibus na cidade de São Paulo, lança em tempo real uma pesquisa perguntando se os espectadores são favoráveis ou contrários aos protestos. Ao se deparar com um resultado inicial favorável às manifestações, Datena ainda tenta reformular a questão para: “Você é a favor de protesto com baderna?”, enfatizando o caráter mais disruptivo das mobilizações. Apesar da reformulação da pergunta e do resultado da enquete inicial ter sido zerado, os espectadores continuam opinando favoravelmente às manifestações contra o aumento da tarifa. E, diante da resposta inesperada, o apresentador por fim muda o seu discurso contrário aos protestos, passando a se solidarizar com o descontentamento dos seus espectadores. O vídeo²⁸ com a enquete e a mudança de postura de Datena tornou-se um viral instantâneo nas redes sociais, em primeiro lugar pelo tom cômico da situação de um apresentador populista que precisa mudar de postura ao vivo para acompanhar a opinião dos seus espectadores; mas também por ser um dos primeiros indícios da intensa ressonância que as manifestações estavam tendo pela opinião pública.

Essa disputa de afetos pela multidão ressonante nos parece um dos desafios da multidão nesse ciclo de manifestações. A construção de narrativas, imagens e comunicações autônomas, mas, ao mesmo tempo, abertas e abrangentes para o público em geral são um dos caminhos que possibilitam esse encontro da multidão com novas singularidades, partindo do

28 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OXOnYntEfAw>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

compartilhamento de um comum. Assim como as cidades de espaços esvaziados e das grandes vias de circulação começam a ser tomadas por corpos desejantes e potentes, as imagens e os símbolos da mídia de massa são cada vez mais apropriados e desviados pela potência criativa da multidão.

Esse processo acontece ao mesmo tempo em que a representação imagética dessa cidade sai das telas do cinema, da televisão e dos computadores, e atualiza-se em uma realidade aumentada (ou reconstruída) com o uso intenso dos dispositivos das mídias móveis, que desenham outras cartografias em cima dos mapas já existentes. Estamos, assim, diante de uma nova visibilidade do espaço urbano e das lutas que se configuram nele – e o reconfiguram, simultaneamente. Visibilidade do tempo real, do *livestream*. É essa visibilidade que discutiremos a seguir.

4. Ao vivo: “Eu preciso de um *smartphone*!”

Iniciamos esse capítulo descrevendo a manifestação de 22 de julho no Rio de Janeiro, em frente ao Palácio Guanabara. Aquela noite, como dissemos, ficou marcada pela prisão de Bruno Ferreira Teles, com as imagens da sua prisão e dos atos que desmentiam as acusações contra o manifestante ressoando a madrugada inteira pela internet na ação conjunta dos ativistas para produzirem vídeos-evidências. Naquele ato, no entanto, Bruno Teles não foi o único manifestante a ser detido, ainda que a sua detenção tenha sido a que durou mais tempo (o manifestante só foi liberado na manhã seguinte) e causou mais mobilização coletiva em busca de imagens.

A noite foi marcada também pela detenção de, entre outros manifestantes, repórteres do coletivo Mídia Ninja. Os ninjas foram levados para prestarem depoimento e liberados logo em seguida. Ainda assim, as detenções tiveram enorme ressonância tanto dos manifestantes no local (que foram para a porta da delegacia onde os repórteres independentes e outros detidos do protesto estavam), quanto dos manifestantes em casa, que chegaram a acompanhar em tempo real a prisão do ninja Felipe Peçanha, de apelido Carioca, enquanto ele transmitia a manifestação via *streaming*²⁹. Gostaríamos, assim, de encerrar este capítulo no mesmo local e noite em que começamos, mas agora nos detendo às imagens produzidas pelo repórter independente nos minutos que antecedem a sua detenção.

O vídeo começa mostrando policiais do choque que estão andando um pouco a frente do repórter em uma rua pela qual também passam carros e outros pedestres. A definição das

²⁹ A transmissão realizado pelo ninja Felipe Peçanha, o Carioca, na cerca de meia hora que antecede a sua prisão até o momento em que esse entra no carro da polícia está disponível no canal do Youtube da PósTV, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=VSKAJVmVhSU>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

imagens é baixa e pixelada, mas é possível identificar a forma dos policiais, vestidos com cores escuras, e os contornos das ruas com sua iluminação noturna e o farol dos carros. O fluxo das imagens é inconstante, às vezes os movimentos podem ser percebidos de forma normal, mas no geral estão em frequente interrupção de congelamentos e lentidões (o efeito é causado por uma deficiência técnica na transmissão dos dados de imagem via internet). O fluxo do som segue normalmente, ouve-se de forma nítida a narração feita pelo ninja Carioca e a partir dessa narração é possível situar as imagens e os acontecimentos daquela noite. Felipe Peçanha começa, então, a explicar que está acompanhando os policiais do choque, após a dispersão da manifestação que acontecia em frente ao Palácio Guanabara. O ninja credita o confronto no protesto à ação truculenta da polícia, reclamando também que o celular que estava usando para fazer a transmissão havia sido atingido propositadamente por um dos policiais.

Poucos minutos depois do início do vídeo, Carioca avisa que irá correr para ficar na frente dos policiais e tentar encontrar os manifestantes dispersos. Ouvimos a partir daí a sua respiração de forma mais forte e conseguimos ver fragmentos do seu corpo (os ombros e uma das mãos que está levantada, sinalizando a polícia que está desarmada). Ao ultrapassar o choque, o ninja observa que os policiais pararam para que a imprensa tire fotos deles. Após hesitar um pouco em continuar, mostrando a rua que está tomada pelo tráfego de carros e com poucos manifestantes à distância, o ninja reaproxima-se dos policiais ainda pousando para fotos. Nesse momento, com a imagem mais próxima e sem movimentos bruscos da câmera é possível visualizar de forma mais nítida o batalhão, que porta muitas proteções sobre as roupas, máscaras nos rostos e escudos nas mãos. Enquanto filma os policiais detalhadamente, Carioca novamente faz uma contextualização dos acontecimentos da noite, destacando mais uma vez a ação violenta dos policiais com os manifestantes e a imprensa. Quando os policiais do choque retomam sua caminhada, um deles se aproxima do ninja e diz para ele ter “cuidado”, em um tom seco de ameaça. O ninja não se intimida e continua a sua transmissão acompanhando o deslocamento do pelotão.

Em seguida, o repórter atravessa a rua e tenta obter a opinião do funcionário de um restaurante que acompanha os acontecimentos da calçada. O funcionário abordado não se mostra disposto a conversar, mas logo outro homem (que se identifica como taxista) se aproxima do Carioca para dar a sua opinião, que é mais favorável a ação da polícia do que a dos manifestantes. O ninja a princípio tenta problematizar a resposta, mas rapidamente desiste, agradece ao depoimento e volta para perto dos policiais.

Aos cerca de 7 minutos e 40 segundos, o Carioca pergunta aos espectadores se alguém

sabe dizer onde está o “ninja 2” (outro repórter do coletivo Mídia Ninja que está fazendo a cobertura da mesma manifestação). Passa-se pouco mais de um minuto, em que Carioca continua mostrando os movimentos do choque que se organiza nas ruas, enquanto volta a fazer uma retrospectiva do ocorrido na noite. Percebemos então que o ninja está conversando com alguém fora de campo e que os dois decidem ir para outro local, que a princípio não é possível identificar na conversa. Assim, acompanhamos o deslocamento do repórter pelas ruas, um pouco perdido à procura do lugar em que se concentra um grupo de manifestantes.

No caminho, o ninja pede informações, conversa com manifestantes e com um dono de comércio da região. Mais do que entrevistas, as interlocuções de Carioca nesse momento parecem mais uma troca de impressões e opiniões, em que o ninja não esconde o seu posicionamento contrário às formas de atuação da polícia. Esses momentos e encontros são marcados mais por uma rememoração dos fatos e por um certo caminhar a esmo – à procura e espera de que algo aconteça, mas sem uma objetividade ou uma previsão de que algo ocorrerá e/ou quando. Não há urgência nem das imagens e nem da narração. E mesmo com a iminência anunciada da bateria do celular estar acabando, o ninja não interrompe a transmissão em hora alguma.

É aos cerca de 18 minutos do vídeo que Carioca finalmente encontra um grupo maior de manifestantes que se reagruparam após a dispersão do confronto com a polícia. Uma manifestante usa a transmissão para avisar a quem estiver por perto que a concentração está ali. E o repórter ninja aproveita mais uma vez para pedir a quem estiver assistindo a transmissão avisar ao ninja 2 da sua localização naquele momento. Pela primeira vez nesse vídeo, as imagens registram os manifestantes reunidos em um grupo maior cantando músicas e gritos de protestos, acompanhados de palmas e dos corpos que vibram no ritmo produzido pelas vozes. Ou seja, vemos os corpos que se encontram e reverberam juntos produzindo ressonância. Mesmo quando o fluxo de imagens se congela por mais de um minuto, ainda é possível perceber a ressonância da cena pelos cantos e pelas falas de mobilização propagadas pelo microfone humano. E até o desentendimento entre os manifestantes e um homem acusado de ser um policial infiltrado (P2) transcorre mantendo a intensidade do momento.

Aos cerca de 30 minutos da transmissão, o ninja percebe a aproximação da polícia e segue na direção onde os militares se organizam, afastando-se um pouco do local em que os manifestantes se concentram. Após filmar a movimentação do choque, que aparentemente se prepara para uma nova investida com o objetivo de dispersar essa nova concentração, o ninja começa a entrevistar uma manifestante. Durante essa entrevista, aos cerca de 32 minutos transcorridos de transmissão, Carioca é abordado por um policial que pede para que ele se

aproxime e mostre o que está carregando na bolsa. Então, um outro policial (esse a paisana) se aproxima e tenta revistar o bolso do ninja, iniciando-se uma grande gritaria entre policiais, o ninja e muitos manifestantes que se aproximam para tentar interromper a abordagem. As imagens e os sons se tornam cada vez menos identificáveis, com a sobreposição das muitas vozes exaltadas e os movimentos bruscos da câmera à medida que o corpo do repórter vai sendo conduzido pelos policiais. Logo, um dos homens diz que ele será levado para averiguação. Carioca, ao mesmo tempo em que tenta descobrir com os policiais o motivo de estar sendo encaminhado para a delegacia, percebendo mais uma vez a sua iminente falta de bateria, grita para o aglomerado de manifestantes que acompanham a cena: “Eu preciso de um *smartphone!*”. O pedido é prontamente atendido por um manifestante que entrega ao ninja um aparelho de celular, ao mesmo tempo em que ele está sendo empurrado para dentro do carro policial. Nos últimos segundos, as imagens tornam-se totalmente abstratas e o ninja continua perguntando o motivo de estar sendo levado. A transmissão se interrompe aos cerca de 35 minutos, com Felipe Peçanha dentro do carro.

Assistir a esse tipo de transmissão ao vivo via *streaming* estando distantes da temporalidade original dos acontecimentos é uma experiência que não se equipara com a ressonância que essas imagens possuíam no momento em que foram produzidas. Mais do que uma imagem ilustrativa ou acessória, naquela noite a prisão do integrante da Mídia Ninja sendo transmitida em tempo real para quase cinco mil pessoas pelo próprio repórter era uma dobra do acontecimento. Como pontua Ivana Bentes acerca das transmissões: “As imagens estão no acontecimento e são o acontecimento” (BENTES, 2014, p. 338). Não há separação possível entre o fato do repórter ninja ter sido abordado por estar transmitindo a manifestação e o rumo que está manifestação vai seguir após a detenção do ninja e a interrupção desse fluxo de imagem, com os manifestantes deslocando-se para a porta da delegacia e o surgimento de outras transmissões ao vivo para acompanhar o desenlace.

Bentes denomina a força produzida por essas imagens das manifestações em tempo real na internet como um “impacto cognitivo-afetivo”, uma espécie de radiação política que potencializa e cria acontecimentos (Ibdem, p. 331). A autora prossegue afirmando que “são imagens que carregam a marca de quem afeta e é afetado de forma violenta, colocando o corpo/câmera em cena e em ato” (Ibdem, p. 332). E é exatamente nessa “radiação”, nas marcas de quem *afeta* e é *afetado* de forma intensa que acreditamos estar a ressonância dessas imagens em *livestream*. O ao vivo transmitido pela internet, como vimos a partir da descrição das imagens da detenção de Carioca, não cria imagens com boa resolução e nitidez, mas sim imagens precárias, pixeladas e cujo fluxo é constantemente interrompido por erros ou demora

de carregamento. Por tudo isso, as imagens funcionam de formas menos figurativas e mais performáticas. Para Bentes, nesse sentido, “é notável a maior cumplicidade do espectador diante desses não-acontecimentos, ou ainda acontecimentos de uma outra natureza, câmera ofegante, câmera cega, câmera respiração, essas imagens-corpo que duram, tracejam e se posicionam no território” (BENTES, 2014, p. 332). A cumplicidade entre quem filma e quem assiste, a capacidade de fazer ressoar os afetos para quem não está presente nas manifestações, passa, portanto, muito mais pela inserção da experiência de quem filma, pela presença daquele corpo como traços da imagens.

Ao propor uma análise do filme *Videogramas de uma revolução* (1992), de Harum Farocki e Andrei Ujica, André Brasil traça algumas relações entre o cinema e a política que nos parecem bastante pertinentes para pensarmos também as imagens audiovisuais feitas nas manifestações. Brasil começa por propor uma definição cinematográfica para a revolução como “[...] o momento de defasagem entre uma imagem do mundo e outra imagem do mundo em vias de se criar. Ou melhor, o momento de defasagem entre um mundo de imagens e outro mundo de imagens ainda por vir” (BRASIL, 2009, p. 19). Nesse sentido, para Brasil, a revolução seria uma fissura entre esses mundos: o existente e o que se está criando. Pensar a revolução a partir dessa fissura das imagens do mundo nos parece bastante pertinente em uma época em que as manifestações populares nas ruas ao redor do mundo ganham o componente da sua transmissão em tempo real³⁰.

Essa fissura, essa defasagem, essa ruptura torna-se então visível na maneira como os manifestantes e os coletivos de mídia alternativa tentam inventar essa imagem de mundo ao mesmo tempo em que o acontecimento de desenrola, como foi possível acompanhar em várias das transmissões da Mídia Ninja durante as manifestações de 2013. A tentativa de superar essa fissura está justamente na obstinação em não interromper a transmissão, mesmo quando nada parece estar por acontecer e a bateria está prestes a acabar.

André Brasil destaca, no acontecimento que o filme aborda, a queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu, em 1989, como a importância da cobertura televisiva já era vital e imediata. O autor fala em uma indissociabilidade cada vez mais intensa entre os acontecimentos da história e as imagens que circulam em tempo real na mídia. Ele acredita que a medida em que os acontecimentos (e a própria vida) se performam como imagem, as imagens se tornam a sua condição de possibilidade, o lugar em que eles acontecem. Assim, ele complementa: “O nosso é, portanto, um mundo em que a história se faz ‘ao vivo’, num

30 Ainda em relação às transmissões ao vivo e a fissura, recomendamos também a leitura do artigo: GOMES, Juliano. “A hipótese de uma fissura”. Revista Cinética, publicado em 2 de outubro, 2013. Disponível no endereço: <http://revistacinetica.com.br/home/a-hipotese-de-uma-fissura/>. Acesso 30 de janeiro de 2015.

lapso - em um intervalo mínimo - entre imagem e acontecimento” (BRASIL, 2009, p. 20). Sendo assim, o autor vai denominar as imagens televisivas e amadoras que compõe o filme de *imagens emergenciais*. Essas imagens, amadoras, da mídia, domésticas, precárias, captadas por diversos dispositivos e colocadas em circulação imediata constituiriam cada vez mais o que chamamos de realidade. Brasil explica: “Nomeá-las emergenciais deve-se ao fato de que sua aparição é colada à emergência dos acontecimentos, em uma espécie de curto-circuito entre a imagem e o evento”. Captação e transmissão das imagens se indiscernem e passam a fazer parte do próprio acontecimento, e da sua ressonância. E, como já dissemos, não é exatamente isso o que ocorre na cobertura de uma manifestação ao vivo?

Brasil chama a atenção para o deslocamento de indexicalidade da imagem audiovisual: agora, a garantia de “veracidade” das imagens está cada vez menos ligada à sua origem fotográfica (visto que no mundo pós-photoshop isso não faz sentido) e cada vez mais ancorada no tempo real de sua transmissão (o que dificulta a possibilidade de interferências e edições). Ao menos é isso que defende Thomas Levin, no texto “Rhetoric of temporal index: surveillant narration and the cinema of ‘real time’” (LEVIN, 2002, p. 578-593).

Temos então justamente um deslocamento da materialidade das imagens para a sua temporalidade, que nos parece essencial em se tratando das transmissões via *streaming*. Essas muitas vezes tem uma definição de imagem muito pequena, que fica ainda mais prejudicada nos momentos de deslocamento brusco. Ainda assim, pelo fato de estarem circulando em tempo real criam uma relação de cumplicidade e confiança entre quem transmite e os espectadores. Uma ressonância que passa pelas marcas de corporalidade de quem filma na imagem e pela intensificação do tempo presente do acontecimento.

São essas marcas dos corpos ressonantes nas imagens que seguiremos analisando nessa tese. No próximo capítulo, pensaremos essa questão a partir dos conceitos de acontecimento-insurgente e das genealogias desses eventos em filmes de outros momentos históricos também caracterizados por uma intensa emergência da multidão na ruas.

CAPÍTULO II – Genealogias das ressonâncias

1. A revolução como um acontecimento ressonante

Ressonância é a intensificação dos afetos produzidos pela vibração da multidão encontrando-se e apropriando-se de lugares públicos. Partindo dessa premissa, podemos dizer que a revolução popular é o local em que essa intensificação atingiria o seu maior grau de efetuação, produzindo uma ressonância que possibilita a abertura para a criação de uma nova sociedade, de novas formas de existir, de outros mundos possíveis. É nesse sentido, da insurgência como produção de afetos intensos e transformadores, e apoiado na definição do filósofo Alain Badiou da revolução como um evento, que Gáston Gordillo vai conceituar as insurgências como *eventos ressonantes*.

O evento revolucionário em Badiou marca um momento de ruptura radical, caracterizado pelo surgimento de algo ainda inexistente. Esse inexistente estaria relacionado às pessoas que “estão presentes no mundo, mas ausentes do seu significado e decisões sobre o seu futuro” (BADIOU, 2012, p. 56)³¹. E o evento insurgente estaria marcado pela “restituição de existência dos inexistentes” (Idem), pelo levante dos que continuam longe das mesas de decisão ou da divisão das grandes riquezas, mas passam a reivindicar a sua própria sorte politicamente. Como explica Gordillo: “Badiou nos alerta que os eventos são relativamente raros na história, e que por isso eles constituem o domínio mais imanente da política. Eventos só acontecem sob circunstâncias particulares, quando milhões tornam-se receptivos à sua emergência e tornam-se atores em sua criação” (GORDILLO, 2012, p. 3)³². Assim, os eventos ressonantes são aqueles que começam com milhares de pessoas tomando as ruas e produzindo afetos intensos, mas que só se consolidam como tal quando passam a contar como uma temporalidade maior. Ou seja, são eventos que ocorrem quando a multidão se apropria do espaço urbano e passa a ocupá-lo (com acampamentos, marchas, bloqueios) de forma constante por um tempo indeterminado até atingir os seus objetivos.

A partir do que vimos no primeiro capítulo, podemos dizer que Gordillo não desconsidera as forças afirmativas que estão envolvidas na criação dos afetos da multidão, relacionando a ressonância com o *conatus* spinozista, ou seja, o esforço dos corpos (da multidão) de se preservar e aumentar a sua potência pelos bons encontros. No entanto, ao partir da concepção de Badiou de evento revolucionário como uma ruptura e um vetor de negatividade, Gordillo afasta-se do vitalismo de Spinoza. O autor defende, assim, que para

31 Tradução livre.

32 Tradução livre.

pensar a revolução como um evento ressonante seria necessário recuperar “o velho princípio dialético de que superar a opressão demanda negá-la” (GORDILLO, 2012, p. 6). Ou seja, para Gordillo, as insurgências não só criariam ressonâncias pela intensificação dos afetos das multidões, mas também *dissonâncias* ao interromper os fluxos de funcionamento do espaço urbano e ao romper com as lógicas de organização vigentes na sociedade.

Essa dissonância criaria “tensões” e “fraturas” no sistema, a partir das quais seria possível derrubá-lo. Seria a partir dessa perspectiva dissonante que o poder (o Estado, as elites, a mídia corporativa) perceberiam as revoluções, ou seja, como “pura dissonância: ritmos ameaçadores, disruptivos e não codificados que precisam ser contidos” (Idem). Ao mesmo tempo, para a multidão envolvida no processo insurgente, a força preponderante seria a da ressonância: a intensificação da sua potência de afetar e ser afetada. Uma mesma insurgência pode ser assim ao mesmo tempo dissonante e ressonante de acordo com a perspectiva do grupo social em relação aos acontecimentos.

Até o momento, seguimos sem grandes discordâncias teóricas do conceito de insurgência ressonante de Gordillo, por isso nos parece importante destacar que não pensamos o fenômeno pela mesma chave da filosofia da negação. Defendemos que os afetos em construção nos movimentos do novo ciclo de insurreições movem-se mais no sentido da composição de corpos, na composição da multidão, do que em direção à decomposição destes – que seria a sua dissonância. Adotamos, portanto, nesta tese, uma perspectiva da multidão e não das forças imperiais (do poder estabelecido).

Acreditamos que nas revoltas analisadas estão em questão a desestabilização do sistema social e econômico vigentes e a derrubada de governos. Essa última, sobretudo, nas Revoluções Árabes. Mas, nas ruas do Egito, da Espanha, nos movimentos Occupy nos EUA, na Turquia e em Junho no Brasil, os motores que fizeram a multidão ir às ruas, montar os seus acampamentos, criar as suas redes e fazer as assembleias continuaram mais ligados a uma intensa potência dos encontros, à ressonância dos corpos e à abertura para a possibilidade de criação de novos mundos. Mais do que um fim ao qual se chegar, a construção de formas alternativas de existência foi se constituindo como o próprio processo de luta. O legado político dos movimentos está mais ligado à mudança de sensibilidade e à criação de outros futuros desejáveis. Os acampamentos, os atos, as assembleias colocaram em movimento mudanças concretas na construção de mundos e afetos. Da mesma forma, podemos dizer que as imagens, os vídeos, os relatos e outras formas de troca de experiência e ressonância foram dobras na intensificação desses afetos.

Então, como podemos pensar o acontecimento revolucionário para além do seu caráter

de negatividade e da dissonância? Acreditamos que o conceito de *kairos* possa ser um dos pontos de partida. Conforme vimos no primeiro capítulo, a multidão se compõe na temporalidade do *kairos*: a temporalidade do que está por vir, que estende passado, presente e futuro, marcando ao mesmo tempo um momento de ruptura e de constituição do novo. No mesmo processo em que a multidão se compõe criando um corpo novo, sua constituição é a transformação das singularidades que a compõe: abertura e ruptura. Essa temporalidade do *kairos* é também a que atravessa a criação dos acontecimentos.

O conceito de *kairos* era para os gregos o momento oportuno e que não se deveria deixar escapar. Como explica François Dosse: “A divindade que representava Kairos era um efebo com vasta cabeleira, e era preciso aproveitar a sua furtiva passagem para agarrá-lo pelos cabelos” (DOSSE, 2013, p. 3). Assim como a cabeleira de *kairos*, ao acontecimento ressonante também é preciso tentar agarrar, segurar ou apreender da melhor forma que conseguimos, sob o risco de que no próximo instante ele já não estará lá, ao menos, não da mesma forma.

Por isso, não deixa de ser um exercício complexo o de analisar esses eventos ressonantes. Da perspectiva de sua criação, de seus momentos de atualização, o acontecimento insurgente é puro devir, é ruptura e abertura de possibilidades. E na manhã seguinte, nos meses que passam e à medida que os anos se acumulam, abertura e ruptura passam a se contabilizar pelos fatos, pelas reivindicações conquistadas, pelas transformações políticas e sociais. Mas o que essa conta em geral deixa de lado é justamente o que poderíamos chamar de o legado da ressonância: a criação e intensificação de afetos da multidão.

Para não desprezar esse caráter afetivo dos acontecimentos, parece-nos importante a retomada do conceito que o historiador François Dosse vai propor para o campo das ciências humanas na contemporaneidade, no livro “Renascimento do acontecimento”. Para o autor, é necessário reafirmar o conceito como uma “força intepestiva”, “uma manifestação da novidade”, evitando, assim, interpretações históricas que privilegiam “explicações prévias e redutoras” dos fatos (Ibdem, p. 13). Com esse objetivo, Dosse vai traçar em seu livro uma retrospectiva crítica de como o conceito de acontecimento passou por diversas transformações e atualizações no campo das ciências humanas no último século.

Interessa-nos aqui, sobretudo, a retomada que o autor faz do conceito a partir de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Para Dosse, os autores “valorizam no acontecimento o que ocorre de novo, o que traz uma descontinuidade prometendo uma nova atmosfera, um novo mundo” (Ibdem, p. 163). E, como já explicamos, é a partir dessa acepção positiva de criação do novo

que nos propomos a pensar o acontecimento insurgente ressonante – afastando-nos da negatividade do conceito proposto por Badiou (para o evento revolucionário) e por Gordillo (para o evento ressonante).

Deleuze e Guattari vão pensar o acontecimento a partir de uma dupla temporalidade. O primeiro desses tempos é Cronos, que é a efetuação do acontecimento em um presente. Como Deleuze explica em “A Lógica do Sentido”: “De acordo com Cronos, só o presente existe no tempo. Passado, presente e futuro não são três dimensões no tempo; só o presente preenche o tempo, o passado e o futuro são duas dimensões relativas ao presente no tempo” (DELEUZE, 2007, p. 167). E o segundo tempo seria Aión: que seria a dimensão não realizável dos acontecimentos, algo que ultrapasse e ao mesmo tempo resiste à sua realização. Como explica Dosse, “Nesse segundo nível, o acontecimento acontece em um tempo sem duração. É uma pura mudança perceptível só-depois [*après-coup*]. Ele prossegue acontecendo e é incapaz de terminar porque seus diversos momentos não são sucessivos, mas simultâneos” (DOSSE, 2013, p. 170). A esse acontecimento que existe como devir, os autores vão chamar de acontecimento puro. Dessa forma, o acontecimento estaria no paradoxo entre sua existência como conceito (como o que ainda não é e já foi em Aión) e como efetuação histórica (como eterno presente em Cronos):

Por um lado, o acontecimento se define como a coexistência simultânea de duas dimensões heterogêneas em um tempo onde o futuro e o passado continuam a coincidir, apoderando-se um do outro, ao mesmo tempo distintos e indiscerníveis. Em um segundo lugar, o acontecimento é o que acontece e sua dimensão emergente ainda não está separada do passado. É uma intensidade que vem e se distingue simplesmente das outras intensidades (Ibidem, p. 169).

É a partir dessa dupla definição temporal que nos propomos a pensar as insurgências do novo ciclo de manifestações e as suas imagens como acontecimentos ressonantes: por um lado, como efetuação concreta da composição da multidão pela ocupação do espaço urbano em várias cidades mundiais e, por outro, como a pura potência dos afetos ressonantes dessa composição.

Das Revoluções Árabes aos diversos movimentos de ocupação, as manifestações atuais tem se caracterizado por não terem grupos protagonizando ou líderes, mas uma polifonia de coletivos, reivindicações e desejos, que internamente e externamente costumam estar em disputa política e estética. Nesses casos, em que a construção de interpretações, de denominações e de significados está em um processo aberto, acreditamos que as imagens produzidas sobre essas manifestações não só registram, não só mobilizam, mas fazem parte do

protesto como acontecimento, pois estão ativamente construindo o seu significado, em disputa com a mídia tradicional e a informação institucionalizada. Ao circularem pelas redes, ao tomarem partido nas reivindicações ou ao escolherem se apoiar mais próximas de algumas singularidades ou coletivos, essas imagens se constituem como dobras das manifestações. Pois, se a multidão é o conjunto de singularidades diversas e em disputa, no levante essa disputa também ocorre pelos filmes e vídeos.

Poderíamos aqui argumentar que, ao contrário das imagens que circulam pelas redes sociais, as imagens dos filmes aqui analisados já fizeram a operação de passar do cinema para o filme, do presente da captura para o passado da montagem. No entanto, e se considerarmos que esses filmes tratam de acontecimentos cujo ciclo histórico ainda não se encerrou? Vide os dois anos que separam as primeiras manifestações dos protestos que eclodiram em 2013 no Parque Taksim Gezi, na Turquia, e a Jornada de Junho no Brasil. Em 2014, o ciclo continuou em expansão e foi marcado por manifestações como as do Umbrella Movement em Hong Kong, que reivindicava uma democracia mais ampla; uma onda de protestos em várias cidades do México após o desaparecimento de 43 estudantes, com possível envolvimento da polícia; e a retomada nos EUA das manifestações contra o racismo - deslançadas pelo assassinato de jovens negros desarmados por policiais - e emblemáticas por slogans como “Black lives matter” (As vidas negras importam). Com esses exemplos e com as lutas se estabelecendo em lógicas de ressonância similares nas ruas e na internet, não nos parece possível colocar esse ciclo como um acontecimento já encerrado. Acreditamos que o ciclo dos eventos ressonantes iniciados em 2011 segue em fluxo, mesmo que esteja suspenso em alguns países.

Ressaltada essa diferença de perspectiva entre o acontecimento como potência de dispersão e ruptura ou como potência de composição e criação, acreditamos que pensar a revolução como um evento ou acontecimento ressonante seja um passo importante para compreender o ciclo de manifestações atuais. Em primeiro lugar, por que nos permite pensar as temporalidades que atravessam essas insurgências: tanto em relação aos acontecimentos, quanto às suas imagens. Em segundo, por que nos permite pensar nas genealogias dessas revoltas, ou seja, em outros momentos marcados pela existência de insurgências ressonantes em escala global. Analisar essas genealogias nos parece importante para entendermos quais as inflexões que podemos identificar no ciclo atual e quais as características têm marcado os eventos ressonantes ao longo das gerações. Podemos questionar quais as continuidades e descontinuidades que atravessam esses ciclos ao longo dos anos. Esses são, assim, os dois aspectos que iremos explorar a seguir neste capítulo.

2. O presente histórico dos filmes ressonantes

Começamos, então, por um retorno aos anos 1960. Em um texto de 1967, intitulado “Observações sobre o plano-sequência”, o cineasta Pier Paolo Pasolini faz uma poética definição do que ele considera a função da montagem no cinema. Para tanto, Pasolini partiu de um exemplo hipotético, ainda que bastante significativo para o momento histórico: de que em vez de apenas a conhecida filmagem em 16mm e plano-sequência do momento do assassinato do então presidente dos EUA John F. Kennedy, houvessem muitas outras, com variados pontos de vista do mesmo acontecimento. Teríamos então, como descreve o cineasta, uma série de tomadas subjetivas. Para Pasolini, a subjetiva marca “o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo de visão de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve”³³ (PASOLINI, 1980, p. 3-4). Esse ponto de vista subjetivo seria sempre encarnado por um sujeito - ainda que se trate de um sujeito ficcional. Partindo dessas premissas, Pasolini prossegue afirmando que o trabalho de captura do real e sua transmissão ao vivo, sem cortes, em plano-sequência e em tomada subjetiva, mantém as imagens no presente.

Mas, a análise torna-se complexa ao adentrarmos na hipótese sugerida dos vários pontos de vista subjetivos e simultâneos do mesmo evento. No caso específico do texto, a pergunta que este nos faz é: o que aconteceria se projetássemos em sequência as diversas filmagens do momento em que Kennedy foi assassinado? Para Pasolini, montar em série vários planos-sequências subjetivos do mesmo acontecimento acarreta em uma multiplicação, abolição e esvaziamento do presente, pois um torna o outro duvidoso, incerto, ambíguo. Voltaremos a essa afirmação a seguir.

Prosseguimos por hora a linha de raciocínio do texto, na qual o cineasta continua afirmando que essas sequências precisam ser coordenadas e não apenas justapostas para recuperarem um sentido, um valor de realidade, de precisão. A função final dessa coordenação é a de tornar o presente passado, afim de novamente dar sentido às imagens e ao presente. A coordenação faz passar da subjetividade (vários pontos de vistas, nem sempre compreensíveis) para a objetividade (em determinado momento o melhor ponto de vista entre todos). Essa intervenção da montagem faria a passagem do cinema para o filme. Esse passado estaria, do ponto de vista cinematográfico, sempre no modo do presente: um presente histórico. Pasolini conclui defendendo que a montagem de um filme faz uma operação

33 Tradução livre.

análoga à morte: dá sentido ao material subjetivo, ao mesmo tempo em que o torna passado, acabado, encerra o acontecimento.

Podemos tirar então algumas afirmações desse curto texto do cineasta: 1) a captura do real e sua transmissão ao vivo acontecem no presente, 2) a montagem em sequência justaposta e sem intervenção de planos subjetivos variados leva a um esvaziamento de sentido desse presente, 3) a montagem coordenada desses planos recupera o sentido, torna o presente passado e faz a passagem do cinema para o filme e 4) do ponto de vista cinematográfico, esse passado é um presente histórico.

Ainda que essas afirmações sejam de quase meio século atrás e que nesse meio tempo as formas de produção e transmissão audiovisuais tenham se alterado drasticamente - para encurtar a longa discussão das invenções e popularizações das tecnologias de comunicação nesse período, podemos citar apenas o vídeo como sistema de captação e a internet como forma de transmissão -, Pasolini aborda a questão da temporalidade das imagens em movimento de forma que nos parece ainda essencial.

Afinal, saberíamos dizer com que tipo de temporalidade estamos lidando ao assistir simultaneamente na mesma tela dividida várias transmissões ao vivo da mesma manifestação?³⁴ Ao vermos lado a lado as várias câmeras dos ninjas teríamos uma dilatação do presente? Um esvaziamento? Ao trocarmos a montagem cronológica hipotética de Pasolini por uma sobreposição simultânea, estamos alterando as relações temporais de montagem? A não montagem da transmissão ao vivo possibilitaria um presente perpétuo e o eterno mergulho no acontecimento? E o que se altera se saímos da transmissão em tempo real, mas continuarmos no universo das imagens ressonantes feitas no calor dos acontecimentos?

Se pensarmos, por exemplo, no caso dos vídeos que descrevemos no primeiro capítulo, da prisão do manifestante Bruno Ferreira Teles no ato ocorrido no dia 22 de julho próximo ao Palácio Guanabara, no Rio de Janeiro. Mais do que a sua transmissão ao vivo, o episódio que se tornou notório contou com a colaboração de diversas redes e usuários mobilizados ao mesmo tempo em busca de imagens (fotos e vídeos) que pudessem comprovar a inocência do rapaz. Em que registro de tempo podemos dizer que operavam as muitas imagens que circularam naquela madrugada e manhã até o momento em que foi concedido o habeas corpus do manifestante e este fosse liberado? E quando tais imagens fazem a passagem do cinema para o filme, ainda que os seus acontecimentos não estejam

³⁴ O experimento foi testado, muito recentemente, por várias pessoas que acessaram sites como o Web Realidades – <http://webrealidade.org/> - que concentrava por local as várias transmissões ao vivo disponíveis dos diversos protestos, que se tornaram frequentes em muitas cidades brasileiras a partir de junho de 2013. Acesso em 15 de setembro de 2014.

historicamente encerrados? Podemos pensar aqui nos filmes sobre da Revolução Árabe, os movimentos Occupy e mesmo as manifestações em curso no Brasil a partir de junho de 2013.

É essa discussão sobre a temporalidade das imagens e a sua construção e atualização dos acontecimentos (das manifestações) que pretendemos fazer nesse capítulo. Procurando entender, dessa forma, como podemos caracterizar as insurgências como acontecimentos ressonantes e como essa ressonância transforma-se historicamente, enfatizando nesse aspecto as mudanças midiáticas que as atravessam.

Propomos pensar essas questões a partir de filmes produzidos em dois acontecimentos ressonantes que nos parecem fundamentais para traçar uma genealogia das manifestações contemporâneas: 1) Maio de 1968, na França e a sua ressonância ao redor do mundo; e 2) as manifestações contra o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC), em 1999, em Seattle, nos EUA, também com seu enxame ressonante para as lutas antiglobalização que se seguiram.

Destacamos quatro filmes como pontos de partida. *Le Fond de l'Air est Rouge* (1977) e *Grands Soirs & Petits Matins* (1978) giram em torno de 1968. O primeiro não se restringe a esse acontecimento histórico, mas o usa como um campo de força, um nó ressonante, para a sua narrativa; enquanto o segundo concentra-se intensamente dentro dos dias que marcaram aquele mês de maio em Paris. *This is What Democracy Looks Like* (2000) e *The Fourth World War* (2003) são os filmes que tem como referência os protestos de alterglobalização iniciados em Seattle, 1999. Assim como o par anterior, cada um lida com o acontecimento ressonante de forma diferente - o primeiro centrando-se no aqui e agora da manifestação nos EUA e o segundo percorrendo os movimentos de antiglobalização que ganharam força desde então ao redor do mundo. Nosso objetivo é discutir como cada um desses filmes articula e monta as imagens e as narrações que compõe o seu acontecimento ressonante. Pensando essa ressonância tanto a partir dos temas, quanto pela forma de compô-los como um filme.

Nesse sentido, explicamos desde já que não pretendemos fazer uma análise fílmica exaustiva das obras. Até porque, como são peças audiovisuais política, histórica e esteticamente ricas, tentar esgotá-las significaria um trabalho de dedicação exclusiva a tais análises. Propomos, então, partir de uma problematização breve e interessada, no sentido de responder as questões relativas à temporalidade e ressonância das imagens em cada um dos filmes. Da mesma forma, sabemos que cada um desses acontecimentos históricos possui uma ampla rede de filmes que foram construídos sobre e a partir deles. Nosso recorte procurou privilegiar documentários que se relacionassem com os eventos, seguindo uma das duas estratégias explicitadas a seguir: 1) com imagens gravadas exclusivamente nos dias e locais

em que se desenrolaram as manifestações, a partir da multidão ressonante nas ruas, ou 2) com imagens diversas, tratando o acontecimento como uma potencialidade difusa e ressonante para além do seu momento de concretização. Acreditamos que os filmes escolhidos cumprem essa função e com isso são peças de investigação relevantes.

Como já dissemos, acreditamos que atualmente a produção audiovisual ativista não apenas registra (constrói uma memória do passado), não apenas mobiliza (constrói um engajamento para o futuro), mas disputa o significado e o entendimento do acontecimento ativamente (cria uma dobra do presente que atualiza nas imagens e na sua circulação imediata em rede). Podemos dizer que o ciclo de manifestações atuais se caracteriza por suas *imagens-acontecimento*, ou seja, por uma ressonância intensificada pela complementaridade da multidão nas ruas e pela circulação de suas imagens na rede. É essa relação que seguiremos pensando nos três últimos capítulos dessa tese, a partir de um olhar mais focado nos filmes e vídeos produzidos nesse ciclo de manifestações. Por hora, ficamos com as suas genealogias, tentando entender o que podemos dizer sobre os registros de temporalidade desses filmes.

3. A imagem-acontecimento: a multidão ressonante

Ao se descrever a produção de vídeo ativistas na revolução Síria, a pesquisadora Cécile Boëx cunhará a expressão *imagens-acontecimentos*. Para a autora, tratam-se de “captações mais ou menos elaboradas da ação em vias de se fazer, mobilizando técnicas específicas ligadas à urgência de situações onde elas são gravadas e a sua proximidade com o registro midiático” (BOËX, 2012)³⁵. Na Síria devido ao embargo da cobertura televisiva em campo, essas imagens tornaram-se fundamentais para a ressonância dos eventos, tanto pela internet, quanto pelas redes de televisão não censuradas de fora do país que as retransmitem. Assim, devido ao caráter violento e a extensão temporal que a revolução adquiriu no país, essa produção de imagens dos ativistas passou a ter um papel fundamental. Como descreve Boëx:

Diante da tentativa do regime de desacreditar a revolução por meio de uma campanha de desinformação que a assimila a uma iniciativa terrorista, os manifestantes encontraram nos vídeos, gravados a partir de telefones celulares ou de pequenas câmeras digitais, o meio mais imediato de fazer ouvir as suas vozes. Ao longo dos meses, os usos militantes dessa tecnologia comum se diversificaram, gerando um corpus visual heteróclito, inédito e colossal, alimentado por centenas de vídeos postados cotidianamente no *Youtube*. Essas imagens dão forma à experiência revolucionária síria ao mesmo tempo em que elas nos dão acesso. Elas são ao mesmo tempo documento, verbo e ação (Idem).

35 Tradução livre.

As imagens-acontecimento seriam nesse sentido intensamente ressonantes sendo não apenas produzidas pela multidão nas ruas, mas, em muitos casos, produzidas em momentos em que os corpos da multidão estão em situações limites de confronto. Documento, verbo e ação ao mesmo tempo essas imagens teriam um alto potencial de afetar os seus espectadores, por encarnarem a experiência revolucionária de quem filma.

Também tentando pensar relações entre a imagem e os acontecimentos insurgentes ressonantes, no artigo “Ensaio na revolução: o documentarista e o acontecimento”, C ezar Migliorin ao refletir sobre a produ o de um documentário no Egito em 2011 formula a questão: “O que pode esse documentarista diante de um grande evento? – de um evento que se apresenta como um divisor de águas da política mundial e paradigma do que pode contaminar praças e países, jovens e vidas; um verdadeiro acontecimento” (MIGLIORIN, 2014, p. 235). Para o autor, não interessa pensar os acontecimentos como bons ou ruins, mas como um refrator de raios, algo que interromperia os processos econ micos, sociais, políticos e subjetivos de uma comunidade.

Dessa forma, o autor defende que a revolu o seria como “um nó de onde as continuidades se mant m incertas” (Ibdem, p. 236). Ao documentarista caberia o desafio de filmar sem reduzir. Nesse aspecto, para Migliorin, trata-se de um deslocamento de pensar o filme não como representa o (que será sempre uma redu o), mas como imagina o e cria o. Por essa chave, “a imagem torna-se decisiva para que possamos saber sobre o evento e participar do conhecimento que o documentarista se propõe a produzir sobre o que v .   com imagens que imprimem um saber e um não-saber sobre a revolu o em processo que o evento pode ser pensado” (Ibdem, p. 250). Nesse sentido, o autor destaca que a própria existência da revolu o passa pelos processos de constru o e fabrica o, inclusive por meio das suas imagens.

Por fim, nos parece máster destacar que as imagens dos acontecimentos ressonantes não circulam apenas pelas páginas das redes sociais dos ativistas ou por seus filmes, mas também pela cobertura feita pela m dia tradicional. E se o cinema ativista e militante estabelece com os acontecimentos essa tentativa de manter a sua polifonia de singularidades e pontos de vistas, a opera o do telejornalismo convencional  , ao contrário, a de buscar a constru o de uma narrativa direta, objetiva e com a menor ambiguidade possível.

François Dosse acredita que a m dia também constrói ativamente a natureza dos acontecimentos modernos. Para o historiador, “a primeira etapa de interven o das m dias   no plano da descri o do acontecimento. Nesse nível, eles respondem   pergunta de querer saber o que aconteceu. Trata-se então de transformar um monte heterogêneo de informa es

em um esquema individualizante e coerente” (DOSSE, 2013, p. 267). Essa operação prosseguiria pela narrativa do acontecimento, a partir desse esquema coerente e uno estabelecido e culminaria pela normalização do acontecimento, o seu encaixe junto com as demais narrativas desenvolvidas pelos meios de comunicação. Ao final do processo, o acontecimento passaria de “um campo semântico aberto e incerto” para ser atribuído pela mídia a “uma categoria semântica particular que seja capaz de lhe dar um sentido” (Ibidem, p. 268).

Para pensar essa relação entre o acontecimento e a mídia na sociedade moderna, a partir dos acontecimentos de maio de 1968 em Paris, o historiador Pierre Nora forjará o conceito de *acontecimento monstruoso*. Para o autor, a mídia de massa passou a ser detentora do monopólio da narrativa histórica: “Nas nossas sociedades contemporâneas, é por ela [a mídia de massa] e apenas por ela que o acontecimento nos atinge, e nós não podemos evitar”³⁶ (NORA, 1972, p. 162). Assim, mais do que uma forma de veiculação dos acontecimentos, a mídia torna-se de certa forma a “própria condição de sua existência” (Idem).

Nora destacará o papel fundamental que o rádio teve na ressonância dos acontecimentos de 1968 para a toda a França. A transmissão em tempo real por ondas sonoras dos ocorridos na capital francesa para os lugares mais remotos do país dava à população um sentido de participação. Assim, François Dosse complementa: “Longe de ser uma relação de externalidade, as *mass media* participam plenamente da própria natureza dos acontecimentos que elas transmitem. Cada vez mais, é através delas que o acontecimento existe” (DOSSE, 2013, p. 160). Há dessa forma, para o autor, assim como para Pierre Norra, uma relação intrínseca entre a difusão dos acontecimentos e a construção de sua narrativa.

Mas essa relação seria paradoxal: se a transmissão em direto acelera a ressonância do acontecimento ao acelerar a sua velocidade de propagação, ela também torna a assimilação do seu sentido mais complicado pelo excesso de informação acumulado. Nesse aspecto, Dosse vai destacar a ascensão do modelo de fluxo contínuo de informações, como o da CNN, como um marco na construção temporal que a mídia faz dos acontecimentos, confundindo o tempo da sua emergência com o da sua decifração. Para Dosse, “essa construção do acontecimento em tempo real provoca um verdadeiro embate das temporalidades inerentes, geralmente, à compreensão do que é um acontecimento histórico, fundamentalmente dependente de narrativa composta geralmente a posteriori” (Ibidem, p. 297).

Se a ressonância imediata, por imagens ou ondas sonoras, provoca um curto circuito na propagação dos acontecimentos insurgentes, como então podemos perceber a ressonância

36 Tradução livre.

contida nos filmes feitos durante esses acontecimentos? Como a montagem do cinema, que organiza e dá sentido às imagens ressonantes, constrói esses acontecimentos nos filmes? São essas questões que pensaremos agora a partir de dois acontecimentos insurgentes ressonantes que podem ser considerados como genealogias para o ciclo atual: o maio de 1968 em Paris e os movimentos de alterglobalização, a partir de Seattle em 1999.

4. Maio de 1968: Noites, manhãs e o fundo vermelho

Na história recente dos movimentos de resistência política e social, poucos ressonaram tanto no imaginário coletivo como o maio de 1968, na França. Do *Quartier Latin* ocupado pelos universitários à ocupação das fábricas, passando pelas diversas assembleias, reuniões e passeatas, durante cerca de um mês foi como se o tempo estivesse em suspenso. Apesar de sua força no imaginário da época e atual, sobre 1968 paira também a questão da derrota do movimento: não houve a tomada do poder político; os trabalhadores não assumiram a organização dos modos de produção e os estudantes retornaram eventualmente de suas greves seguindo as cadeiras e a lógica estabelecidas anteriormente. Diante disso, poderíamos questionar por que então o ano de 68 se configurou como uma genealogia para as lutas atuais?

Antonio Negri e Felix Guattari no livro “*New Lines of Alliance, New Spaces of Liberty*” dedicam um capítulo inteiro ao movimento de 1968 defendendo a ideia de que o ciclo revolucionário se reabriu de forma intensa no evento. Para os autores, 1968 foi a primeira revolução que respondeu às formas de exploração do capitalismo mundial que se configuraram após o fim da Segunda Guerra. Os autores acreditam, dessa forma, que:

De uma forma caótica, mas ainda assim convincente, eles [os eventos de 1968] revelaram a contradição fundamental na base dessas transformações, aquela de dar uma imensa capacidade produtiva para a humanidade e, ao mesmo tempo, impor um novo destino proletário. Este destino originou-se na exploração permanente, na desterritorialização que não permite nenhuma base permanente, nem solidariedade, nem recurso, nem garantias, e se estende não só ao longo da vida social, mas ao inconsciente³⁷. (NEGRI; GUATTARI, 2010, p. 36).

Por isso, Negri e Guattari se propõem a pensar essa luta sob a perspectiva das alterações das formas de produção do capitalismo. Para os autores, a força essencial de 1968 estava centrada no fato de que pela primeira vez na história das revoltas contra a exploração, a luta não era apenas pela simples emancipação, mas por uma verdadeira libertação. Por isso, o movimento atingiu uma ressonância global: “Pela primeira vez nesse nível de intensidade, o macrocosmo molar e o microcosmo molecular - o global e o local - começaram a se combinar

³⁷ Tradução livre.

no mesmo turbilhão subversivo” (NEGRI; GUATTARI, 2010, p. 37). Assim, 1968 marca a reabertura dos ciclos revolucionários não como repetição das velhas formas e slogans, mas como invenção de novas perspectivas de ação. Assim, os autores acreditam que as lutas sociais que explodiram em 1968 e nos anos subsequentes foram fundamentais para o empoderamento dos movimentos feministas, das lutas raciais, ecológicas e pela diversidade sexual e das tentativas de renovação das lutas tradicionais (Ibidem, p. 44).

Corroborando com a argumentação de Negri e Guattari, acreditamos que a vitória de 1968 se deu justamente nessa capacidade de reabrir e inovar o campo das revoluções, a partir da ressonância dos afetos criada pelos movimentos diversos que compuseram o evento. Não apenas a luta de classes, mas também os diversos campos de lutas sociais. Não apenas um movimento, mas um movimento de movimentos múltiplos. São essas características que vamos reencontrar nas lutas pela alterglobalização e em muitos dos movimentos contemporâneos de resistência.

Com essas questões como pano de fundo para pensarmos 1968 e a sua ressonância no presente, vamos agora às algumas cenas das suas imagens em movimento.

O fundo do ar é vermelho

Em 1977, o cineasta francês Chris Marker lança *Le fond de l'air est rouge*. Nesse denso filme feito com material de arquivo emprestado de outros documentários, da televisão, de propagandas institucionais e de inúmeros cinegrafistas amadores (esses últimos a quem Marker dedica a sua obra), o diretor narra de sua maneira ensaística característica os desdobramentos ao redor do mundo dos movimentos revolucionários de 1968. Do comunismo de Cuba e da China à guerrilha na América Latina e na África, passando pela Primavera de Praga e pelos movimentos operários e estudantis da França, o cineasta vai percorrendo as ressonâncias do acontecimento nos anos imediatamente seguintes. Assim também busca os indícios de sua chegada nos anos que o antecedem, como nas manifestações contra a Guerra do Vietnã nos EUA.

O prólogo do documentário começa com uma narração em voz over sobre as lembranças que o narrador do filme tem de assistir ao *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein. As descrições das cenas que restaram a memória de quem fala é acompanhada pelas imagens do filme russo na montagem de Marker, que aparecem em uma tonalidade desgastada, próximas ao sépia. Assim que a narração termina, sobe uma trilha sonora de uma sinfonia quase épica, há um corte brusco e vemos imagens coloridas com quatro mãos em primeiro plano ao que se segue o primeiro intertítulo do filme: “As mãos frágeis”.

Seguem-se mais cenas do filme russo entrecortadas pelos créditos de abertura do filme de Marker e outras imagens cujas origens não são identificadas, imagens essas a princípio apenas em preto e branco e depois também coloridas. Vemos nessas sequências um funeral, pessoas que carregam flores na rua, o cortejo de uma banda, homens que fazem um cordão humano, cartazes e muitas mãos: que gesticulam, que comemoram, que socam o ar, etc. No fim dessa montagem, Marker alterna as imagens do massacre da escadaria de Odessa, presentes no filme de Einseinstein, com registros de diversos confrontos entre grupos de manifestantes e policiais. A sequência se encerra com os corpos dos personagens ficcionais e reais caídos no chão.

Novo corte seco na montagem, estamos novamente nas escadas de Odessa, mas dessa vez diante da entrevista com uma guia turística que passa os seus dias levando os visitantes ao cenário do célebre filme. Essa operação de malabarismo de materiais e registros descrita acima corresponde apenas aos primeiros 4 minutos do filme de cerca de 3 horas que Marker elabora. Acreditamos que seja bastante ilustrativa para mostrar como o diretor monta o seu material e as suas ideias.

Mais do que pela elaboração expositiva ou explicativa dos acontecimentos históricos, o cineasta propõe um jogo complexo de justaposição de imagens de fontes variadas com narrativas e entrevistas que operam no mesmo sentido. São pequenos blocos de ideias que se seguem tentando traçar uma imagem geral do que foram as lutas de resistência dos anos 1960: de Potemkin à Guerra do Vietnã, da Ásia para um protesto nazista nos EUA, e assim por diante. Não existe uma direção cronológica ou uma montagem que determine efeito casualidade entre os acontecimentos diversos. Da mesma forma que as entrevistas com intelectuais, políticos e militantes não se constituem como discursos que expliquem completamente as imagens ou os fatos, mas como mais uma peça, mais uma voz, na construção da polifonia de sentidos.

A montagem de Marker, então, se compõe do encontro e do choque dos materiais diversos, em um processo semelhante de composição ao dos corpos de manifestantes nas ruas das quais as imagens são compostas. A ressonância fílmica vem assim dessa proliferação de materiais, fontes e texturas de imagens variadas, que se unem formando blocos de imagens ressonantes, sem com isso perderem a sua força singular específica. Se é evidente que Marker segue um roteiro (uma direção na montagem do material) para abordar os acontecimentos difusos dos anos 1960, esse roteiro não é jamais expresso em uma metanarrativa, em uma tese, ou uma enunciação geral, que feche o significado do filme ou do acontecimento insurgente. Como na sequência inicial, o que parece interessar ao diretor ao longo do filme, é

deslocar-se pelas imagens: sonoras e visuais, preto e branco e coloridas, ficcionais e documentais.

Na construção do documentário, Marker usa as mãos como metáfora e ponto de divisão para os trechos do filme: mãos frágeis (parte 1) e mãos cortadas (parte 2). Ainda na primeira metade do filme, ao falar sobre a juventude que iria constituir os movimentos revolucionários de 1968, Marker faz a sobreposição da imagem de várias mãos: que seguram cartazes, que tecem uma corda, que manuseiam hashis, que utilizam um pincel, que estão algemadas, que preparam uma arma, que guardam livros e, por fim, que carregam uma bandeira. Mais do que a ações diversas, essas mãos pertencem a contextos variados: trabalhadores africanos, estudantes europeus, uma comunidade asiática, entre outros. A essas imagens, o cineasta cola a seguinte narração:

O ano de 1967 viu surgir uma raça de estranhos adolescentes. Eram todos parecidos. Eles se reconheciam. Pareciam habitados por um conhecimento absoluto sobre algumas questões e sobre outras, não sabiam nada. Tinham mãos ágeis para colar cartazes, para atirar pedras, para escrever frases curtas e misteriosas que ficavam na memória e procuravam outras mãos a quem passar a mensagem recebida, mas não totalmente decifrada. Essas mãos deixaram o sinal de sua fragilidade. Chegaram a escrever claramente sobre uma bandeira: “Os operários pegarão das mãos frágeis dos estudantes a bandeira da luta”. Mas isso foi em 68.³⁸

Levando em conta essa metáfora e como o cineasta articula os seus materiais, podemos dizer que as mãos que tremem ao filmar assim como os gatos³⁹ nunca estão do lado do poder. Entre tantos materiais, não é difícil confrontar a estabilidade da câmera no plano aéreo do piloto americano que demonstra no que parece ser uma reportagem institucional o procedimento de jogar bombas de Napalm durante a guerra do Vietnã com a instabilidade da câmera nas manifestações populares de Paris e de Praga. Como vimos no capítulo anterior, o poder costuma produzir imagens aéreas e distanciadas, enquanto a multidão filma do chão, próxima dos corpos que a compõem.

Vamos a outro exemplo no filme disso que estamos descrevendo, ou seja, sobre como Marker realiza a sua montagem de ideias e imagens. Iremos nos ater aqui ao grande bloco temático que articula as manifestações dos estudantes e dos operários em Maio de 1968 na França, explicitando o modo como o cineasta desenvolve o seu filme. O bloco começa aos 53 minutos do filme, com uma breve inserção de um trecho de um comunicado oficial do presidente francês Charles de Gaulle em que o ouvimos dizer apenas: “Eu saúdo o ano de

38 Transcrição da narração do filme.

39 O diretor em várias de suas obras destacou a sua paixão por esses felinos. Nesse filme, ele faz a bem-humorada afirmação de que os gatos nunca estão do lado do poder.

1968 com satisfação, porque...”. Temos um corte seco e passamos para diversas imagens de policiais segurando armas e de manifestantes andando em direção a esses policiais. Essas imagens tremem e tem como trilha sonora um ruído angustiante, como em um filme de ficção científica. A sequência é entrecortada pelos intertítulos em tela preta: “Por que às vezes as imagens se põem a tremer?”, seguida de alguns depoimentos de cinegrafistas amadores das manifestações, Paris, Praga e Chile, explicando o tremor das suas imagens.

A sequência sobre 1968 segue por mais de meia hora, intercalando imagens das manifestações, reuniões, assembleias, ocupações de fábricas, reportagens de televisão e comunicados oficiais. As vozes também são múltiplas: dos estudantes, dos operários, de um diretor de fábrica, de franceses contra ou a favor aos protestos, de especialistas que procuram interpretar os acontecimentos. Ao mesmo tempo em que se concentra no maio francês, o filme cria comparações e paralelos com outros acontecimentos mundiais contemporâneos, abordando assim as suas ressonâncias mundiais. Ao falar sobre a violência policial que teria criado o ciclo de “repressão violenta, resistência, nova repressão violenta, uma resistência ainda maior” (processo que é comum na expansão das manifestações até hoje, como já vimos), o filme mostra imagens de repressões policiais na Índia, no Japão, em Londres universalizando o modo de operação dos governos mundiais.

Segundo a análise do filme que Anita Leandro faz em seu texto “O tremor das imagens - Notas sobre o cinema militante”, esse tremor estaria relacionado a um novo modo de militância, uma nova forma de ação política que aparece no final dos anos 1960, que torna cinema o que era discurso teleológico (LEANDRO, 2010, p. 101). Como Leandro destaca em seu texto, o tremor das mãos que filmam é complementado também no plano da narração. Nesse documentário, a narrativa ensaística é produzida por um mosaico de vozes variadas (entrevistas, narrações de outros filmes, trechos de programa de rádio, entre outros) que são coladas umas às outras sem que nem sempre se saiba quem está enunciando. Para Leandro, o tremor das mãos e das vozes manifestaria uma fragilidade, “uma marca de subjetividade que viria redefinir o cinema militante” (Idem).

Mesmo que a operação de montagem do filme privilegie a fragilidade narrativa, o mosaico de pontos de vista sonoros e visuais, para a teórica o que está em jogo também nesse documentário é o compromisso do cinema político com a memória. Assim:

Mesmo quando se trata de obras coletivas ou anônimas, as imagens militantes testemunham sobre o engajamento de quem filma em relação ao seu tempo. O tremor das mãos que a imagem capta e a montagem reforça não é uma questão ideológica nem tampouco um problema puramente estético. Ele remete à gravidade do instante filmado e a uma escolha ética do cinegrafista diante do trágico

(LEANDRO, 2010, p. 102).

Nesse sentido, Leandro evoca em seu texto a imagem-cristal deleuziana (a qual voltaremos ao final deste capítulo). Segundo a autora, as mãos que tremem, “o gesto das mãos”, seriam no cinema militante a marca das lutas acumuladas ao longo dos anos: “A estética de urgência desse cinema produz uma imagem temporalmente densa, que retém o presente que passa, na esperança de poder projetá-lo no futuro como uma prova dos crimes do passado, uma evidência da história” (Ibidem, p. 115-116).

Dessa forma, podemos dizer que a operação de montagem executada por Marker a partir dos diversos materiais de arquivo, opera da forma que Pasolini descreve. Ou seja, esse processo de montar e dar significado (ainda que não seja um significado fechado) às imagens amadoras diversas torna o presente da captura cinematográfica (as mãos que tremem) em passado (a memória do acontecimento). Ao mesmo tempo, tornam o cinema (as diversas imagens desconectadas do período) em filme (a narrativa proposta pelo cineasta para aquele evento), preservando, no campo cinematográfico, o presente histórico (as mãos que tremem, “a gravidade do instante filmado”).

Como vimos, Marker constrói o seu filme a partir de uma montagem complexa de materiais sonoros e visuais variados. A potência ressonante do seu documentário está na combinação inventiva dos blocos temáticos, que delega ao espectador também o papel de analista, de medida última dos significados. Já no filme *Grands Soirs & Petits Matins*, do diretor William Klein, existe outra estratégia de abordagem ao maio de 1968. E é essa estratégia que investigaremos a seguir.

Grandes noites e pequenas manhãs

O documentário *Grands Soirs & Petits Matins*, de William Klein, não tem nenhum tipo de narração que oriente ou dê significado à sequência das imagens. Quando muito, alguns trechos são orientados apenas por créditos em tela preta que informam sobre o local e/ou o data do que irá se suceder. Seu dispositivo de funcionamento é bastante simples: o diretor coloca-se junto com a sua câmera no epicentro do acontecimento em Paris. Assim, filma assembleias, manifestações, pequenas reuniões, coletivos em seu funcionamento e diversas conversas informais nos pátios das universidades e nas ruas. Enfim, a câmera está junto com os corpos da multidão, acompanhando os seus encontros e construções de afetos.

Com cerca de 90 minutos, o filme começa ao som da Internacional Comunista em uma versão instrumental. Enquanto a música toca, temos o crédito inicial com o nome do filme,

logo depois um intertítulo com a seguinte inscrição: “Trechos de um filme que deveria ter existido...”, ao que se segue a ficha técnica do documentário. Em seguida, caímos diretamente no que parece ser uma conversa informal em público de pessoas desconhecidas nas ruas de Paris. A câmera está extremamente próxima das pessoas ao centro do círculo que discutem. Nessa conversa, um homem explica as diferenças entre a França de 1968 e a União Soviética de 1917, que para ele estão principalmente ligadas, a favor dos franceses, a uma consciência política mais elevada e às possibilidades novas de transmissão dos meios de comunicação de massa. Ele segue sua argumentação até ser interrompido por um dos seus interlocutores que não concorda com suas opiniões e começa a questioná-las. O debate se abre e, a cada novo argumento do homem, novos interlocutores entram na conversa com perguntas e opiniões.

Sem maiores conclusões sobre os assuntos discutidos, o filme passa para as imagens de uma passeata em que vários estudantes cantam a letra da Internacional. Entra então um intertítulo que identifica as manifestações no dia 24 de Maio, na Estação de Lyon. Em seguida, o filme volta às imagens ressonantes da manifestação. Além da música, muitos slogans podem ser identificados “Liberdade de expressão!”, “O poder está nas ruas!”, “De Gaulle sem vergonha!”. Além da multiplicidade dos gritos, vemos também um grande número de cartazes com dizeres variados: “O povo quer o poder”, “A causa do povo!”, “Trabalhadores unidos!”, entre outros. Temos, dessa forma, no filme a captação da produção de vibração e intensificação de afetos da multidão nas ruas por meio das vozes que ressoam uníssono nos mesmos ritmos.

Essa sequência é temporariamente interrompida pelo intertítulo que anuncia o “Primeiro discurso de De Gaulle no rádio”. Saindo da tela preta, voltamos para dentro do protesto e a câmera filma um manifestante que segura um aparelho de rádio em que o discurso está sendo transmitido. Ouvimos, então, junto com os presentes na passeata, as palavras do presidente. Após o discurso, a câmera mostra os policiais que se localizam a alguma distância dos manifestantes e começamos a acompanhar a formação, pelos estudantes, das primeiras barricadas com carros e o recolhimento de pedras para serem arremessadas.

Aos poucos, percebemos que está anoitecendo e, já em uma rua com pouca luz, notamos que se instalou um conflito: ouvimos os barulhos de buzinas, bombas e sirenes. Os manifestantes, agora silhuetas no escuro, fogem e restam as últimas imagens do fogo que arde nas ruas. E, então, amanhece novamente. Vemos o dia seguinte com os carros destruídos e os resquícios da batalha da noite anterior.

Entre subsequentes grandes noites e pequenas manhãs, o filme segue o seu dispositivo narrativo de filmar continuamente as diversas situações que compuseram aquele mês de maio:

os dias seguintes ao confronto, as novas conversas nos pátios das universidades, outras passeatas e novos confrontos entre policiais e manifestantes, as reuniões de organização, as assembleias estudantis, e assim por diante, mostrando sempre as ressonâncias das mais intensas (como as grandes marchas ou assembleias) às mais singulares, como uma simples reunião de comitê.

A princípio, o procedimento do diretor pode nos parecer confuso, pois não há uma montagem ou uma narração que procure dar um significado que esteja exterior ao acontecimento. A montagem segue assim uma sequência cronológica, mas que não articula necessariamente causa e efeito entre uma cena e outra. Assim, como vimos na descrição das cenas iniciais, o filme passa de uma discussão informal na rua para uma grande passeata sem maiores explicações.

Por outro lado, é justamente esse modo de operar que dá ao filme um ar de urgência, de presente histórico contínuo como cinema, impregnado de imagens-acontecimentos daquela insurgência. Apesar do diretor não intervir diretamente na frente da câmera, percebemos que ele não está ali como a mosca na parede do documentário de observação - procedimento comum ao cinema direto americano. Sua câmera é percebida, confrontada, questionada e rechaçada em vários momentos. O seu corpo (que carrega a câmera) é mais um que compõe os encontros e trocas de afetos da multidão. Podemos notar isso nas conversas informais, como a que abre o filme, quando a proximidade do aparelho atrai frequentemente olhares. Ou, numa cena no final de uma assembleia, quando uma mulher o pergunta se ele tem o direito de tirar “aquele tipo de fotografia”. Ou ainda nos olhares da multidão que passa pela câmera na última passeata que o filme mostra.

Em uma curta entrevista⁴⁰ sobre o filme, William Klein fala sobre os procedimentos de produção do documentário. Ele começa explicando que o filme foi feito de forma improvisada. O diretor continua dizendo que ao mesmo tempo em que carregava a câmera nos ombros, era também ele quem fazia perguntas e, muitas vezes, iniciava as rodas de conversa informais entre as pessoas que estavam presentes. Klein acreditava que pairava no ar o desejo de conversar, de escutar uns aos outros, das trocas de ideias e afetos. Assim, o filme seria sobre a festa, a palavra, o sentimento de liberdade que atravessava aqueles dias de maio.

Havia uma grande ambição nas filmagens de registrar de forma inédita um acontecimento histórico sem intervenção, diretamente, o que envolvia um projeto coletivo que deveria fazer a cobertura de outros setores da sociedade, como as fábricas e a organização dos

40 A entrevista pode ser assistida no endereço: http://archive.org/details/GRANDS_SOIRS_mai68. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

trabalhadores rurais. Possivelmente, a explicação nos créditos iniciais se refere a esse filme coletivo que nunca foi realizado. De qualquer forma, Klein afirma que o sentimento revolucionário social e político, contaminava também a esfera da produção cinematográfica que incorporava formas de filmar mais móveis e as estéticas do cinema direto e do cinema verdade. Esse sentimento revolucionário ajudou também no processo estrutural de filmagem – facilitando a obtenção gratuita de filmes para as câmeras e de transporte para os revelar fora da França (o que era mais seguro em relação à censura, mas resultou em uma parte do material perdido em deslocamento).

Pensando nesse filme que se faz no improviso e que tenta se instalar de forma radical no evento ressonante, nos parece relevante retomar a análise que Gilles Deleuze e Félix Guattari fazem no artigo “*Mai 68 n’a pas eu lieu*”. Os autores fazem uma leitura do evento francês como um acontecimento histórico. Eles começam por afirmar que nos fenômenos históricos, como a Revolução de 1979, a Comuna de Paris, a Revolução de 1917, existe sempre uma parte do acontecimento que é irreduzível aos determinismos sociais e às explicações casuais. Sendo, então, o que os autores vão chamar de “uma bifurcação, um desvio em relação à lei, um estado instável que abre um novo campo de possíveis”⁴¹ (DELEUZE; GUATTARI, 1984, p. 23). E nesse sentido, como abertura de possível, o acontecimento em si não se deixa ultrapassar - passando para o interior dos indivíduos tanto quanto para a espessura social.

Se nos exemplos acima citados os autores acreditam haver, junto com essa abertura de possível, também casualidades e determinismos, no caso de Maio de 1968 Deleuze e Guattari dizem estar diante de um acontecimento puro - ou seja, como já citamos, um acontecimento livre das casualidades normais ou normativas. Para os autores: “O que conta, é que foi um fenômeno de vidência, como se uma sociedade visse de uma vez o que ela continha de intolerável e visse também a possibilidade de outra coisa” (Idem). Esse possível não pré-existe e precisa ser criado pelo próprio acontecimento, não fazendo sentido então pensar em causas ou determinações anteriores. Esse possível é uma “questão de vida”, de criação de uma “nova existência”, de produção de uma nova “subjetividade”. Enfim, da criação de “novas relações com o corpo, o tempo da sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho” (Idem).

Nesse ponto, nos parece interessante voltar à descrição de Klein sobre o processo de produção de seu filme. Das conversas informais que borbulhavam diante da câmera, pois todos tinham vontade de falar e de ouvir, à rede de solidariedade revolucionária cinematográfica que facilitava a realização do filme materialmente, o seu depoimento nos

41 Tradução livre.

mostra essas tentativas de criação de outras formas de convivência, de outras trocas subjetivas, da intensificação de afetos ressonantes. E para Deleuze e Guattari, o que faltou no pós-68 foi a capacidade da sociedade de formar novos agenciamentos coletivos correspondentes às subjetividades que foram forjadas. Ao contrário, o que se tentou foi, paulatinamente, calar as vozes e as demandas - sem a sensibilidade de percepção que os acontecimentos não somem, mas transmutam-se para as subjetividades e suas trocas.

Acreditamos que ao centrar o filme no meio do acontecimento ressonante tentando assimilar sua estética e sendo contaminado pelas novas formas de vivência que se experimentavam ao redor, *Grands Soirs & Petits Matins*, mais do que um registro de passado como memória, faz um registro do passado como presente histórico, que se atualiza cinematograficamente ao ser assistido.

Então, nos parece relevante voltar ao conceito da imagem-cristal de Deleuze, anunciada anteriormente na discussão sobre *Le fond de l'air est rouge*, de Marker. Partindo da concepção de tempo proposta por Henri Bergson, o autor vai explicar a constituição dessas imagem pela seguinte operação do tempo:

(...) já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção ao futuro e outra caindo no passado (DELEUZE, 2007, p. 102)

Explicando com outras palavras a operação, nessa forma de perceber o tempo, o presente é a imagem atual e o passado a imagem virtual. Mas, como uma virtualidade, o passado só pode ser experimentado, percebido, ao se atualizar, ou seja, se re-presentificar. Assim, temos essa cisão do presente, pois esse, ao mesmo tempo em que dá um lugar a outro presente que irá substituí-lo (no futuro), opera a atualização do passado que o constitui. A imagem-cristal conserva essa cisão no seu interior, esse abismo de passado e presente simultâneos, mas não indiscerníveis. Dessa forma, “A imagem-cristal é certamente o ponto de indiscernibilidade de duas imagens distintas, a atual e a virtual...” (Ibidem, p. 103).

Dito isso, voltamos à proposição de Anita Leandro que aponta a operação dupla, cristalinas, das imagens militantes que tremem e captam a urgência das narrativas no cinema retendo o presente que passa ao mesmo tempo em que constroem um testemunho, uma memória, para ser projetada no futuro. Esse gesto, da imagem cinematográfica como abismo do tempo, é o que acreditamos também encontrar no filme de William Klein. Nesse caso, mais do que as mãos que tremem, é o dispositivo de construção do filme (sem narração e sem

interferência direta) que nos recoloca na cisão do tempo. E assim, re-instala no cinema o acontecimento ressonante como um passado presentificado pelas imagens.

Agora, pedimos licença para seguir a nossa jornada genealógica e darmos um salto espaço-temporal: do final da década de 1960 para o final do milênio, da Europa para os EUA. Vamos a Seattle e aos filmes que abordam a ressonância das mobilizações de alterglobalização.

5. Seattle 1999: A cara da quarta guerra mundial

Como já dissemos, as lutas de 1968 reabriram e reconfiguraram os ciclos de revoluções do século XX, influenciando de forma decisiva os movimentos que surgiram nos anos seguintes. Negri no texto “Por que é difícil esquecer 68?” de 1998, marcando os 30 anos depois de maio, volta à questão tentando responder a pergunta do título. O autor retoma no texto dois elementos - um social e outro político - determinados por 1968, que marcaram a história de forma fundamental. O primeiro, o social, diz respeito ao novo regime de produção e exploração capitalista ao qual o movimento vinha a se opor. Negri argumenta que os estudantes que se revoltaram não pertenciam “às velhas burguesias dominantes”, mas já se apresentavam como um novo proletariado. Dessa forma, o autor os descreve como “a antecipação da nova força-trabalho imaterial, fortemente intelectualizada, que, nos 30 anos que se seguiram, observamos se impondo na produção” (NEGRI, 1998). O segundo elemento, o político, está diretamente ligado a este. À medida que esse novo proletariado (o do trabalho imaterial) foi se estabelecendo como cada vez mais essencial no processo produtivo, ele desloca a centralidade do movimento operário tradicional nas lutas político-sociais. Com esse deslocamento é todo um campo político dos “ismos” - comunismo, socialismo - que se reconfigura. Nesse sentido, Negri acredita que:

68 foi e é percebido como o indicador de uma verdadeira ‘revolução de época’: marca o fim do moderno, das relações de força sociais e políticas, das ideologias, das esperanças e das ilusões, da riqueza e da miséria, que eram próprios do moderno. O que acontece depois, nós chamamos de pós-moderno (Idem).

Dessa forma, mais do que como uma revolução política que não deu certo, para Negri 1968 entrou e permanece na história, inesquecível, como uma revolução ontológica.

Se nesse momento conseguimos olhar para 1968 com algum distanciamento histórico e ideológico, Seattle e os movimentos de alterglobalização que se espalharam a partir daí não contam com o mesmo respiro e por isso se configuram como um desafio. Ainda assim,

acreditamos que os levantes da multidão acontecidos a partir de 2011 não configuram mais o mesmo ciclo de lutas que os movimentos anti-globalização. Por isso, antes de partimos para as questões cinematográficas, julgamos necessário explicar essa afirmação com uma breve análise das características gerais do movimento do final dos anos 1990.

Se fossemos traçar um movimento embrionário para as manifestações da multidão contra o Império – tomando emprestadas aqui as expressões de Michael Hardt e Toni Negri –, poderíamos propor as manifestações contra o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC), em 1999, em Seattle, nos EUA. Evidente que de 1968 a 1999 aconteceram inúmeras insurgências contra o sistema político e de exploração capitalista cada vez mais globalizados e organizados a partir da produção do proletariado do trabalho imaterial. Mas, Seattle marcou o primeiro protesto de escala mundial contra esse sistema, inaugurando todo um ciclo de manifestações durante as cúpulas das instituições de caráter internacional: o Banco Mundial, o FMI, o G-8, entre outros. Diante disso, Negri e Hardt vão dizer que a potência desse acontecimento estava em conseguir unir as vozes dissidentes que se opunham ao sistema de globalização predatório, sem com isso enfraquecer a singularidade de cada movimento:

A magia de Seattle consistiu em mostrar que essas muitas queixas não eram apenas um amontoado aleatório e caótico, uma cacofonia de vozes diferentes, mas um coro que falava em comum contra o sistema global. Este modelo já é sugerido pelas técnicas de organização dos manifestantes: os diferentes grupos afins juntam-se ou convergem, não para se unirem num grande grupo centralizado; eles se mantêm diferentes e independentes, mas se juntam em uma estrutura em rede. A rede define tanto a sua singularidade quanto a sua partilha (HARDT; NEGRI, 2005, p. 364).

Essa lição nos parece mais um dos grandes legados de 1968: a multiplicidade de demandas e frentes de lutas e o entendimento de que estas não precisam se hierarquizar para atuarem juntas. A composição dos movimentos leva à criação de um movimento com maior potência de afetação, sem que a singularidade de cada grupo seja com isso decomposta.

E o que acontece quando diversos coletivos com lutas específicas passam a atuar em conjunto, sem suprimir ou passar por cima das singularidades, mas tentando operá-las como potência? Nesse cenário, como vimos no primeiro capítulo, estamos próximos à definição de Negri e Hardt para *multidão*. Esta nos parece muito importante para pensar política e esteticamente os movimentos que aconteceram a partir de 1999 em Seattle. A partir do conceito de multidão como composição de singularidades que atuam juntas, podemos falar na corporificação das lutas, da sua vitalização. Ou, como prefere Negri, na sua encarnação:

Tal como a carne, a multidão é pura potência, ela é a força não formada da vida, um elemento do ser. Como a carne, a multidão também se orienta para a plenitude da vida. O monstro revolucionário chamado multidão que surge no final da modernidade busca continuamente transformar nossa carne em novas formas de vida. (NEGRI, 2009, p. 19).

Transformar a carne em novas formas de vida e recuperar o direito de circular livremente, subvertendo os circuitos previamente programados pelo Império: eis os desafios da multidão. Para Negri e Hardt, essas são questões da cidadania global, sendo esta cidadania “o poder do povo de se reapropriar do controle sobre o espaço e, assim, de desenhar a nova cartografia” (2006, p. 424). Então, para os autores, esse nomadismo universal e a miscigenação de indivíduos e população estariam produzindo novas configurações de luta e de subjetividade. Questões eminentemente locais, sim. Mas todas intrinsecamente ligadas à organização do capitalismo global. Assim, Negri e Hardt acreditam que:

Devíamos ser capazes de reconhecer que, o que as lutas perderam em extensão, duração e comunicabilidade ganharam em intensidade. Devíamos ser capazes de reconhecer que embora todas essas batalhas se concentrem em suas circunstâncias locais e imediatas, ainda assim elas levantam problemas de relevância supranacionais, problemas próprios da nova configuração da regulamentação capitalista imperial (HARDT e NEGRI, 2006, p. 73).

Além do momento econômico (consolidação de um mercado globalizado) ou político (o significativo crescimento de poder das grandes corporações sobre os estados nacionais), esse movimento também se caracterizou por seus processos estéticos. Nesse momento, voltamos a encontrar a força política das expressões estéticas como base das manifestações – com um significativo diferencial em relação ao maio de 1968: a potencialidade das imagens digitais e da rede.

Nos anos 1990, a digitalização de imagens e sons transformou drasticamente o uso dessas ferramentas. Se antes a prática do *found footage* (no cinema) ou do *sampleamento* (na música) eram restritos a artistas vanguardistas, a partir da democratização das formas de produzir e editar, estes processos foram popularizados significativamente. Podemos comprovar o caráter vertiginoso e exponencial dessa transformação se pensarmos em casos como o das manifestações no Chile em 2011, em que qualquer adolescente é capaz de em seu computador pessoal produzir uma peça política audiovisual de reapropriação de imagens – e fazer com que esse filme circule na rede e faça parte concreta do fazer político⁴².

42 Trabalhamos a análise da produção audiovisual das manifestações do Chile em 2011 no artigo “Da tela às ruas: a apropriação das imagens nas manifestações contemporâneas”. Apresentado no Eixo 4 – Política, Inclusão Digital e Ciberativismo do VI Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Pesquisadores em Ciberultura, realizado de 06 a 08 de novembro de 2012.

No início dos anos 1990, no entanto, essas práticas ainda não eram tão comuns e acessíveis. E foram alguns grupos de *hackers*, ativistas políticos e artistas responsáveis pelas primeiras intervenções sociais. A popularização da produção amadora de vídeo tornou possível a explosão da prática da reciclagem de imagens caseiras. E foi esse cenário que também possibilitou a emergência de práticas políticas como o *cultural jamming*: “O *cultural jamming* pode se definir como o sequestro dos meios (*media hacking*), táticas de guerra informativa, terror-arte, e semiótica de guerrilha, todo ao mesmo tempo”⁴³ (WEINRICHTER, 2008, p. 221). Movimento que se apropria das informações midiáticas de forma livre, sem preocupar-se com os direitos autorais, justamente por considerar que estes símbolos da indústria cultural são bens comuns. Sites ativistas como o Adbusters⁴⁴, uma organização anti-consumista, tornaram-se referências entre os militantes da alterglobalização, lançando campanhas que partiam da reapropriação de imagens publicitárias em defesa do boicote ao consumo.

No entanto, ao pensarmos as lutas antiglobalização, duas diferenças nos parecem essenciais como inflexões das manifestações atuais. A primeira, é o caráter local das lutas mais recentes – ainda que a globalização econômica continue sendo o contexto que pressiona cada um desses países, as reivindicações concentram-se em pautas específicas e nacionais⁴⁵. Não que em Seattle, Gênova ou Cidade do México, não houvessem demandas locais. Mas, como estratégia, as manifestações do movimento de alterglobalização costumavam privilegiar o descolamento transnacional dos diversos coletivos e manifestantes acompanhando assim os grandes encontros mundiais, como os da OMC e os dos G-8. Os nós das ressonâncias do movimento de alterglobalização eram nômades e transnacionais, funcionando de forma intensa durante os grandes encontros e desfazendo-se logo em seguida. Nesse sentido, se pensarmos 1999 como uma luta da multidão contra o império, os levantes de 2011 estariam mais caracterizados pela luta da multidão pelo comum. Ambas estão no mesmo campo de batalha, mas utilizam-se de estratégias diferentes.

A segunda diferença diz respeito ao uso das tecnologias de comunicação como estratégia de luta e organização e como fator importante na expansão da ressonância das insurgências. Todos esses movimentos recentes, com maior ou menor intensidade, foram (ou estão sendo) mobilizados também pelas redes sociais e informacionais da internet. Mais uma vez, é evidente que o movimento de alterglobalização também se articulava em rede. Mas o

43 Tradução livre.

44 Endereço: <https://www.adbusters.org/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

45 Nesse aspecto é importante ressaltar a filiação das lutas políticas contemporâneas aos movimentos ligados ao Maio de 1968 na França.

dinamismo e as novas plataformas de participação on-line, que alguns vão chamar de Web 2.0, vindas no começo dos anos 2000, não foram rápidas e nem profundas o suficiente para recuperar o refluxo que os movimentos sofreram a partir dos atentados de 11 de setembro de 2001⁴⁶. Um uso mais expansivo das redes sociais e as possibilidades democratizadas da transmissão em *streaming* não eram opções disponíveis para as mobilizações de alterglobalização.

Mas voltemos para o momento antes dos dois aviões derrubarem as torres e o mundo globalizado começar a sua guerra ao terror. O que podemos dizer sobre a produção audiovisual dos movimentos de alterglobalização? De que forma os documentários feitos das imagens dos protestos em Seattle, Gênova, Cidade do México, entre outras cidades que receberam manifestações antiglobalização fazem a narrativa dessas lutas? De que forma, constroem os discursos fora do circuito das imagens da mídia tradicional? Como estes filmes utilizam as imagens ressonantes da multidão? Para tentar responder essas questões, vamos agora nos deter à breve análise de dois filmes que foram feitos no auge dos movimentos de alterglobalização. A partir de suas imagens e estratégias narrativas, esperamos compreender um pouco mais sobre esses processos.

Essa é a cara da democracia

Em 2000, é lançado o filme *This is what democracy looks like*, de Jill Friedberg e Rick Rowley. Para tentar narrar o que aconteceu nas ruas da cidade de Seattle durante os dias de manifestação em 1999, o filme utiliza o material de filmagem de mais de 100 videografistas amadores. Mesclando as imagens com entrevistas e uma narração contextualizadora. O prólogo do filme começa com um discurso repetido na técnica do microfone humano, aquela em que várias pessoas repetem a fala de uma única para propagá-la, eliminando a necessidade de utilizar o equipamento eletrônico. Nesse discurso uma voz feminina diz que: “Penso que daqui a 10 anos, o que se vai escrever sobre Seattle não será sobre que bomba de gás lacrimogêneo explodiu e em que esquina, mas que a OMC em 1999, foi o nascimento de um movimento global de cidadãos para uma economia democrática global”. Enquanto o discurso é proferido, na tela vemos uma montagem de imagens em uma película fotográfica. Dentro de cada quadro, temos a inserção de diversas fotografias das manifestações na cidade.

Logo após o discurso, vemos as gravações de uma manifestação nas ruas da cidade, na qual as pessoas que protestam estão de mãos dadas fazendo um grande círculo enquanto

46 Para um aprofundamento nessas relações sugerimos a leitura do artigo: ANTOUN, Henrique. Web 2.0 e o Futuro da Sociedade Ciber-cultural. Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, v. 14, n. 27, 2009. p. 235-245.

gritam: “De quem são estas ruas? São as nossas ruas!”. O documentário inicia-se, portanto, com elementos diversos de ressonância: o microfone humano como ritmo vibrante das vozes nas ruas e como narração fílmica, a tela preenchida por janelas com imagens ressonantes das manifestações na cidade e o círculo formado pela multidão ressonante entoando em uníssono palavras de ordem.

O filme prossegue com a primeira inserção de uma voz over, que voltará em diversos momentos posteriores. Enquanto a montagem de fotos e desenhos de símbolos ativistas se sucedem na tela, a narração fala sobre, no contexto da economia global que oprime as vontades, o poder e a visão, homens e mulheres que optam pela resistência ao sistema. O documentário segue com um breve depoimento de uma manifestante que corrobora a fala da voz over imediatamente anterior. Ela diz: “No meu ponto de vista, o poder corporativo é ditatorial, e no poder de moldar a economia está o fim da democracia”.

Da manifestante o filme segue com uma série de informações escritas na tela como intertítulos. Ao fundo do que está escrito, temos uma montagem com imagens de manifestações ao redor do mundo e como trilha sonora uma música do grupo de rock *Rage Against the Machine*. O texto escrito sobre as imagens começa por apresentar as organizações globais ou internacionais: Fundo Monetário Internacional, Banco Mundial, Tratado de Livre Comércio, OMC. Em seguida, temos uma cartela apenas sobre o OMC: “A Organização Mundial do Comércio, é a última de uma série de organismos e acordos transnacionais projetados para regular a economia global. Pode usar sanções e multas que passam por cima das leis e regras do trabalho, da segurança e do ambiente das nações”. Depois, o texto continua por identificar os locais vistos nas fotos em que se organizaram manifestações anticapitalistas. A sequência termina com a inserção do título do filme.

Embora um pouco longa acreditamos que essa descrição do prólogo do filme seja exemplar para ilustrar como foram montados os seus materiais. Como vimos, o prólogo do filme é construído a partir de fontes diversas: imagens (vídeos e fotografias) de manifestações, entrevistas com manifestantes, montagem de desenhos e fotos, narração voz over e inserção de textos na tela. Mas a operação de montagem do filme trabalha no sentido de tornar essas fontes uníssonas, uma corrobora a informação dada pela outra. No exemplo da montagem inicial, temos a declaração da manifestante que reafirma o que acabou de ser dito pela narração.

Há também, pela montagem dinâmica do conteúdo, um efeito de urgência e ressonância das imagens, intensificado pela guitarra pesada da trilha sonora e a sobreposição de imagens e textos. Assim, embora o prólogo do filme procure apresentar os materiais

diversos costurados por um sentido narrativo único, ele permanece tensionado pela abundância e composição dos conteúdos de fontes diversas.

Após o prólogo, que como vimos, funciona como uma espécie de introdução sobre o que reivindicam as lutas de alterglobalização, o filme parte para as filmagens nas ruas de Seattle: mostrando a organização dos manifestantes, o mapa da cidade que ajuda a entender o deslocamento dos protestos e as relações entre os coletivos e os policiais (a princípio amigável mas depois bastante conflituosa como uma repressão forte para retirar os manifestantes das ruas). Todas essas imagens vão sendo contextualizadas pela inserção de textos na tela, que informam quantos manifestantes de cada coletivo participaram dos atos e os trajetos escolhidos por cada um deles.

No decorrer da sua montagem, o filme se utiliza diversas vezes das vozes da multidão em microfone humano como sua forma de narração. Como vimos no capítulo anterior, a utilização de recursos sonoros nas manifestações (das músicas de protesto ao ritmo carnavalesco dos tambores, passando pela repetição de discursos pela repetição das vozes) são fortes elementos de ressonância da multidão nas ruas. Nesse sentido, se pensamos na multidão como carne, corporificação, essa técnica de microfone humano evidencia a implicação do corpo, da voz de cada um, com uma daquelas singularidades em sintonia e com uma finalidade coletiva. Algumas das palavras de ordem que se destacam nos protestos mostrados no filme são: “Pessoas antes dos lucros!”, “Vida!”, “O mundo inteiro está vendo!”. Vamos entendendo aos poucos como se deu a organização e a dinâmica das manifestações pelas imagens dos corpos que as compõem. Juntaram-se coletivos ambientalistas diversos com organizações sindicais tradicionais, além de várias outras singularidades díspares mas com o discurso anti-hegemônico em comum.

O filme vai remontando, assim, o passar do dias nos protestos em Seattle, pelas imagens cedidas pelos videografistas e pelos depoimentos dos manifestantes que relembram os acontecimentos ressonantes daqueles dias. Uma questão destacada pelo filme é a da disputa pelo espaço da cidade, pelo direito à livre circulação. Não se queria apenas o espaço reservado para se protestar, mas o direito à cidade, ao deslocamento. Com o desenrolar das manifestações a repressão policial vai se tornando cada vez mais forte o que ativa o ciclo “repressão violenta, resistência, nova repressão violenta, uma resistência ainda maior”, que é uma das formas mais eficazes para a expansão da ressonância dos acontecimentos insurgentes, como já dissemos anteriormente.

A questão da violência policial puxa também a discussão que o filme faz sobre a cobertura da mídia aos protestos de Seattle. Em determinado momento, o documentário

mostra trechos de cobertura da televisão, que critica os manifestantes como vândalos que depredaram o patrimônio e justifica a violência policial. O filme contradiz o discurso da mídia convencional com os relatos de diversos manifestantes que estiveram no local.

Nos dois filmes sobre 1968, as críticas à mídia já aparecem: No *Le Fond de L'Air est Rouge*, Marker faz uma montagem com os programas de televisão mais populares da época contrapondo com as diversas imagens de resistência e luta que constituem o filme e, no *Grands soirs et petits matins*, ao encerrar sua coletiva Daniel Cohn-Bendit faz uma piada pedindo à mídia convencional que não distorça muito o que ele disse. Nos dois filmes, são trechos rápidos. Já no filme dos anos 2000, a discussão sobre a mídia corporativa ganha uma dimensão mais importante, pois essa também opera no esquema dos grande conglomerados transnacionais que são os alvos do protesto.

Dessa forma, percebemos mais uma vez como a disputa pela narrativa dos acontecimentos é fundamental, é um campo de batalha mister para a multidão e a construção de suas insurgências. Assim como a mídia tradicional opera de forma ativa tentando criar, propagar e normalizar a sua própria narrativa dos eventos. No caso dos filmes de alterglobalização é interessante destacar que tanto *This is What Democracy Looks Like* quanto *The Fourth World War* são coproduções do Centro de Mídia Independente⁴⁷ - um centro de mídia autônomo que tem sites de publicação de notícias mantidos por voluntários ao redor do mundo. O portal de mídia alternativa surgiu exatamente em 1999 pela união de vários coletivos de comunicação alternativa ao redor do mundo com o objetivo de fazer a cobertura independente dos acontecimentos de Seattle.

O filme passa ainda pelos relatos e imagens da prisão de um grande grupo de manifestantes que participavam dos protestos e pelo movimento de solidariedade que esse fato gera entre os diversos coletivos de Seattle e também coletivos ao redor do mundo, que realizam manifestações em solidariedade. É em cima dessa intensificação dos afetos de ressonância, mostrado pela solidariedade e união entre os diversos grupos, que o filme chega ao seu fim: “Temos a capacidade e a força para nos juntarmos de novo, e isso é bom, porque é o que faremos”, conclui uma das manifestantes.

Antes de entrarmos na discussão sobre as temporalidades que perpassam o filme e a sua montagem, vamos antes fazer uma breve análise do outro filme desta sessão, *The Fourth World War*. Acreditamos que apesar de eles terem propostas diferentes - o primeiro centrando-se na discussão de Seattle como um nó da ressonância e o segundo justamente nas manifestações que vieram em seguida, como parte da expansão dos afetos criados pela

47 Endereço: <https://www.indymedia.org>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

multidão -, ambos trabalham o seu processo de montagem de forma bastante semelhante.

A Quarta Guerra Mundial

The Fourth World War (2003), de Rick Rowley, radicaliza o processo de produção do filme anterior. Ele cobre as lutas antiglobalização em cinco continentes diferentes, indo dos conflitos no México, Argentina, África do Sul, Coreia, passando pelas manifestações nos encontros globais de Seattle a Genova e englobando já o discurso antiterrorismo das guerras dos EUA contra o Afeganistão e o Iraque. Sendo, para isso, filmado ao longo de dois anos com o suporte da rede de mídia global e independente dos CMI de vários países. Um filme que se autodefine como um filme global sobre um movimento global. Ou seja, um filme que tenta mostrar justamente a expansão da ressonância, ao longo dos anos e em diversos países, dos eventos insurgentes iniciados em Seattle.

O documentário separa os seus eventos geograficamente de acordo com as questões de cada país: crise política e financeira na Argentina, a luta por soberania na Palestina, o movimento Zapatista nas montanhas do México, e assim por diante. Todas essas narrativas, mantendo as suas especificidades, compõem juntas uma macro narrativa, a narrativa da resistência como parte da Quarta Guerra Mundial. Assim, nas cartelas iniciais a tese do filme é explicitada: “Uma guerra sem um campo de batalha. Uma guerra sem um inimigo. Uma guerra que está em todos os lugares. Milhares de guerras civis. Uma guerra sem fim.”. E, a voz over feminina complementa: “De um lado há um sistema de violência aterrorizante e do outro lado estamos todos nós”.

Essa narração entra logo após o texto inicial, paralelamente nas imagens passamos a ver uma pequena tela centralizada no quadro, como um monitor de televisão. Dentro desse quadro, transcorrem imagens de manifestações, repressão policial, conflitos ao redor do mundo. Essas imagens são retiradas do próprio filme e funcionam como uma espécie de prévia, de introdução ao que virá nos próximos 75 minutos. Em seguida, a tela centralizada se divide em várias pequenas janelas que vão aos poucos preenchendo todo o quadro. Nesse momento, a narração passa a ser dividida entre a voz feminina e uma masculina. Não há diferença enunciativa nos textos de cada um, eles seguem a mesma linha de argumentação. Já no final da narração, as divisões da tela desaparecem e as imagens passam a ocupar todo o quadro - continuam em todo o prólogo a tratar de cenas de resistência e lutas ao redor do mundo, de imagens-acontecimentos da multidão. Em cima dessas imagens que tomam todo o quadro, entram o créditos de produção e o título do filme.

O filme prossegue com a narração em voz over dupla (de um homem e de uma

mulher) que explica os seus objetivos: “Isso não é um passeio de turismo. E nós não somos guias turísticos. Essa é uma viagem dentro de nossa própria história. Nosso propósito não é compartilhar com você 500 anos de luta. Isso é impossível no tempo que temos. Queremos abrir uma janela.” Enquanto as vozes explicam, temos na tela a montagem sobreposta de imagens de manifestantes. O filme entra então no seu primeiro bloco narrativo: a crise na Argentina.

Além desse bloco teremos também: o movimento do Exército Zapatista de Libertação Nacional no México; as manifestações contra o encontro da ALCA (Área de Livre Comércio das Américas) no Québec, Canadá, em 2001; a luta contra as remoções dos pobres na África do Sul; a luta por direitos trabalhistas na Coreia do Sul; a luta pela soberania nacional na Palestina; os atentados de 11 de setembro de 2001 e as manifestações nos EUA contra a declaração de guerra do país ao Iraque; as manifestações contra a Conferência do G-8, em Gênova, 2002. A operação de construção narrativa é semelhante em cada bloco: a narração e o texto inserido na tela explicam o contexto das lutas e as suas reivindicações, essas informações são complementadas com entrevistas de ativistas e especialistas e pelas imagens de protestos e conflitos. O filme não monta os blocos de forma cronológica ou isolada, ele volta a cada um inúmeras vezes relacionando as ideias em comum que perpassam as lutas de resistência em cada lugar - sempre ligando essas lutas com a tese que o filme propõe de que o mundo estaria vivendo a sua Quarta Guerra Mundial.

Podemos fazer um paralelo entre essa tese do filme e o que Negri e Hardt chamam de estado de guerra global. Para os autores, a guerra contemporânea não é interminável, mas tornou-se “uma relação social permanente” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 33). Dessa forma, os teóricos afirmam que a guerra tomou o lugar da política, assumindo assim os princípios básicos de organização da sociedade. Dito de outra forma: “A guerra transformou-se em um regime de biopoder, vale dizer, uma forma de governo destinada não apenas a controlar a população, mas a produzir e reproduzir todos os aspectos da vida social” (Ibidem, p. 34). Nesse ponto, voltando ao filme, podemos dizer que até as lutas biopolíticas de resistência são organizadas pelos princípios da guerra global.

Em termos discursivos e de narrativa documentária, *This is What Democracy Looks Like* e *The Fourth World War* estão bastante próximos - ainda que um concentre-se em um acontecimento específico (Seattle, 1999) e o outro englobe as narrativas ressonantes do acontecimento ao redor, que ficaram conhecidas como lutas antiglobalização ou pela alterglobalização. De qualquer forma, ainda que realizados de forma colaborativa na obtenção das imagens e entrevistas, os filmes utilizam narrações e explicações textuais que amarram as

imagens amadoras de singularidades diversas às suas teses políticas.

Nesse ponto, nos parece necessário apontar que a voz over, os intertítulos e as entrevistas com os especialistas acabam, em muitos momentos, por minar a potência das narrativas audiovisuais diversas. No sentido de que os filmes não se abrem para encontros que possam acontecer na construção de imagens (ou na montagem ensaística dos diversos materiais), mas partem de imagens já feitas, cedidas por outros videografistas, para construir o seu discurso – encaixando-as dentro das diretrizes dos textos. Se aproximam, dessa forma, mais de uma operação de informação jornalística - ainda que seja uma operação jornalística da mídia independente -, que opera tentando criar discursos fechados a partir do ponto de vista da multidão.

Portanto, pensando nas questões de montagem levantadas pelo artigo de Pasolini, acreditamos que os dois filmes com suas teses bem elaboradas acabam por sufocar bastante os efeitos de “presente da captura do real” (como dissemos, a potência bruta das imagens amadoras com os quais trabalham). Pois ao explicarem e coordenarem as imagens amadoras com as informações, na narração ou no texto inserido sobre as imagens, os filmes acabam por capturar a força do sentido isolado dessas. Se podemos dizer que o presente histórico permanece, encontramos ali apresentadas muitas das questões que atravessaram os movimentos de alterglobalização, ele permanece datado, aprisionado às teses teóricas que constroem os filmes. O que acreditamos que não deixa também de ser uma contradição política dos filmes: ao totalizarem e unificarem as narrativas da multidão, em uma espécie de discurso informativo tradicional, acabaram por torná-la única, sem a diversidade de singularidades que as compõem.

É possível abordar as manifestações plurais e polifônicas da multidão de uma forma em que se mantenham as contradições e os muitos pontos de vista dos discursos e ao mesmo tempo se realize uma operação de montagem fílmica com significado próprio? Acreditamos que sim. Os filmes que analisamos na sessão anterior sobre 1968 utilizam discursos narrativos mais abertos, como vimos. Seja pela imprevisibilidade de acompanhar o acontecimento em direto, sem interferência, como em *Grands Soirs & Petits Matins*, ou ao apostar em uma montagem ensaística das imagens e dos depoimentos, rompendo com as operações de casualidade dos materiais de arquivo, como em *Le Fond de l’Air est Rouge*.

E nos levantes atuais? Como os filmes estão abordando os acontecimentos ao mesmo tempo em que esses ainda estão se desenrolando? Para tentar começar a responder essas questões, nos parece pertinente voltarmos às considerações de Gilles Deleuze sobre os regimes de tempo e imagem. Em seus livros sobre cinema: *A Imagem-movimento e A*

Imagem-tempo o autor vai apontar a existência de dois regimes cinematográficos: o regime das imagens orgânicas (imagem-movimento) e o regime das imagens inorgânicas (imagem-tempo).

No primeiro regime, as imagens se sucedem, se montam, seguindo a lógica de um sistema-sensório motor, de ação e reação. O tempo nesse regime decorre da sucessão das ações e reações, está subordinado a elas. De uma forma geral, é esse regime que caracteriza o cinema clássico. Já no segundo, o inorgânico, há uma quebra do sistema-sensório motor, as imagens não se encadeiam mais na lógica da ação e reação. Nesse regime, é então o tempo que assume a determinação sobre o movimento. Esse é, em geral, o regime do cinema moderno. A imagem-cristal que explicamos anteriormente nesse capítulo, se inscreve no regime da imagem-tempo. Ela é o que Deleuze vai chamar de uma imagem-tempo direta. Além dos cristais do passado, o autor explica que existe outra operação possível para a apresentação direta do tempo nas imagens, que diria respeito ao lençóis do passado e às pontas do presente. Para entender melhor, vamos passar primeiro pelas concepções de presente que Deleuze utiliza para descrever essa operação.

O autor discorre sobre duas formas de pensarmos nossa relação com o presente: tanto como um esquema de percepção, como de imagem. Por um lado, podemos pensar a questão da seguinte forma: o presente como “presença da alguma coisa”, essa alguma coisa deixará de ser presente ao ser substituída por outra. A relação com o passado e o futuro vai se constituindo em relação a essa contínua substituição de uma coisa por outra. Ou seja: “Vamos passando portanto ao largo de acontecimentos diferentes, conforme um tempo explícito ou uma forma de sucessão que faz com que coisas diversas ocupem uma após a outra o presente” (DELEUZE, 2007, p. 123).

Em outra perspectiva, esse esquema de sucessão não é o mesmo, se “nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade” (Idem). Deleuze vai prosseguir citando uma fórmula de Santo Agostinho que diz que: “há um presente do futuro, um presente do presente e um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos inexplicáveis” (Ibidem, p. 124). Assim, ele defende que esse tempo interior ao acontecimento, em que podemos mergulhar, é composto simultaneamente por esses três presentes.

Nesses casos, desses presentes triplos, estaríamos diante de uma imagem-tempo direta. Mas não como uma imagem-cristal, em que coexistem os lençóis passado. Trata-se de uma

imagem na qual coexistem as pontas desses presentes. São justamente essas pontas dos presentes que acreditamos constituírem os filmes e os vídeos que tratam das manifestações do ciclo de lutas a partir de 2011. Isso porque esses se colocam no epicentro de acontecimentos ressonantes que ainda estão em curso. Ao optarem pela construção que parte dos pontos de vista subjetivos dos manifestantes sobre os eventos que filmam, sem construir um discurso de verdades generalizadas ou versões oficiais, os filmes se abrem para um processo de constante atualização ao serem assistidos - cada espectador, diante das informações que possuem de cada acontecimento, monta e interpreta as imagens que os diretores nos apresentam.

Seguiremos nos próximos três capítulos uma sequência cronológica do início da instalação dos nós das insurgências e da sua produção de imagens. Indo, dessa forma, das Revoluções Árabes em janeiro de 2011, passando pelo movimento do 15M em maio na Espanha e finalizando com os protestos da Jornada de Junho no Brasil em 2013.

CAPÍTULO III – As Revoluções Árabes

No capítulo anterior, procuramos destacar os elementos presentes nos ciclos de manifestações de Maio de 1968 e de Seattle 1999, que acreditamos se constituírem como genealogias nos levantes da multidão que emergiram ao redor do mundo a partir de 2011. Das novas formas de lutas que se pretendem plurais, dos movimentos políticos que procuram se constituir cada vez mais horizontalizados e a partir de singularidades múltiplas, das organizações em redes de coletivos que cooperam mantendo o seu terreno de lutas específicas, da ressonância produzida pelo encontro da multidão em praças e ruas, muitos são os pontos em comum que perpassam esses acontecimentos. Ainda assim, como já dissemos, nos parece mister destacar que cada um desses eventos ressonantes preserva as suas especificidades. Iremos, agora, então mergulhar nos levantes atuais para destacar os seus pontos de inflexão em relação aos anteriores.

Acreditamos que o campo das imagens em movimento e da sua ressonância quase imediata na rede seja um dos processos que radicalizam as disputas políticas atuais. Neste capítulo nós abordaremos três filmes que tratam dos acontecimentos ressonantes das revoluções nos países árabes, a saber: *Place Tahrir: Liberation Square*, *The Square*, *The Uprising*. Os dois primeiros tratam da insurgência em 2011, no Egito, e o último usa imagens-acontecimentos de países diversos do Oriente Médio e do Norte da África. A onda de insurgências e protestos na região (que ficou mais conhecida no Ocidente como a Primavera Árabe⁴⁸) iniciou-se no final de 2010, na Tunísia e desde então ressoou com rapidez para a Líbia, o Egito, a Argélia, o Iêmen, o Marrocos, o Bahrein, a Síria, a Jordânia e o Omã, atingindo cada local com intensidade diferentes.

As consequências dos protestos foram múltiplos na região. Na Tunísia, as manifestações resultaram rapidamente na derrubada do ditador Ben Ali, que dirigia o país há 24 anos. Após alguns anos de governo de transição, a primeira eleição presidencial livre e direta foi realizada no país ao final de 2014. Na Líbia, os protestos levaram a um intenso conflito armado. Assim, com a intervenção da Otan (Organização do Tratado do Atlântico Norte), o ditador Muamar Khadafi foi capturado e morto, em 2011. Desde então, diversos grupos lutam pelo poder no país, com dois governos rivais estabelecidos a partir das eleições contestadas de junho de 2014: um a leste e outro a oeste do país. Além dos grupos políticos

48 Conforme explicamos na introdução, vamos evitar o uso dessa denominação. Porque, embora recorrente nos países ocidentais, a expressão nunca foi adotada pelos países árabes onde os protestos aconteceram. Vamos assim preferir o uso dos termos: “Revolução Árabe” ou “Insurgência Árabe”, de uso mais corrente entre os manifestantes e ativistas que participaram da insurreição.

rivais, a Líbia também sofre influências de grupos radicais, como o Estado Islâmico. Os protestos no Egito levaram à derrubada do presidente Hosni Mubarak em fevereiro de 2011, que estava há 30 anos no poder. Após alguns meses de um governo de transição militar, as eleições presidenciais elegeram Mohammed Morsi. Em 2013, novos levantes, dessa vez reprimidos com intensa violência, voltaram a ocupar as ruas egípcias, resultando em golpe militar que depôs o presidente eleito há pouco mais de um ano. Assim, uma junta militar voltou a assumir o poder e, em 2014, o marechal Abdel Fatah al-Sisi venceu as eleições presidenciais, em um processo esvaziado da participação popular. Na Síria, as manifestações pela retirada do ditador Bashar al-Assad culminaram, após um período de intensa repressão, em uma Guerra Civil. No Iêmen, os protestos levaram à derrubada do ditador Ali Abdullah Saleh, após 33 anos no poder. No entanto, após governos de transições fracassados, o país encontra-se em 2015 em um processo de violenta e indefinida disputa política. Nos demais países, apesar dos protestos, os regimes vigentes mantiveram-se, razoavelmente, sem grandes alterações.

A partir desses desdobramentos políticos, fica evidente que se pensarmos a Revolução Árabe apenas pelos seus resultados históricos imediatos pode-se chegar a uma análise pessimista da efetividade dos acontecimentos insurgentes. Isso porque, até nos países que conseguiram derrubar os governos de décadas, a implantação de regimes políticos mais democráticos tem sido um processo tumultuado. Além disso, o cenário de injustiça social e econômica pouco ou nada se alterou na região. E, nos países que atravessam fortes conflitos internos armados pós-Revolução Árabe, como Síria e Líbia, a situação de grande parte da população tornou-se ainda mais crítica.

Mas, como estabelecemos no capítulo anterior, defendemos que é necessário analisar os acontecimentos insurgentes para além das suas consequências factuais, levando em consideração também o seu legado ressonante (a criação e intensificação de afetos da multidão). Para além da sua efetivação, os acontecimentos também são forças intempestivas que trazem consigo a criação do novo e processos de descontinuidades. Ainda que seus desdobramentos sejam ambíguos política e economicamente, a Revolução Árabe marca o surgimento de novas perspectivas por meio da manifestação popular transformando um cenário que parecia inalterável por algumas décadas. E não podemos esquecer que a ressonância desses protestos iniciou globalmente um novo ciclo de manifestações.

Sobre isso, Negri e Hardt descrevem a expansão dos protestos da Revolução Árabe inicialmente nos EUA e alguns meses depois na Espanha: “Os ocupantes do Palácio do Governo em Winsconsin em fevereiro e março expressaram solidariedade e reconheceram

ressonância com seus pares no Cairo, mas o passo crucial deu-se em 15 de Maio nas ocupações de praças centrais em Madrid e Barcelona pelos chamados indignados” (NEGRI; HARDT, 2012, p. 5)⁴⁹. Para os autores, o movimento espanhol inspirou-se nas lutas tunisianas e egípcias e as levaram para frente de novas formas. Nesse sentido, Negri e Hardt ressaltam que ainda que cada luta tenha mantido as suas singularidades e características locais específicas, é mister perceber que elas conversaram diretamente e compartilharam assim uma série de características em comum, como a estratégia de acampar, a organização horizontalizada como multidão (sem líderes) e a luta pelo comum, reivindicando maior justiça econômica, social e política (Ibdem, p. 6). Para os autores, é importante perceber que ao adotarem as mesmas estratégias, slogans e práticas, os movimentos “se reconhecerem como parte de um projeto comum” (Ibdem, p. 90).

Para Negri e Hardt, a experiência do estar junto nos acampamentos fez com que os manifestantes redescobrissem um dos princípios de Spinoza, de que: “segurança real e a destruição do medo podem ser atingidos apenas por meio da construção coletiva da liberdade” (Ibdem, p. 43). Portanto, para os autores, o ciclo de lutas iniciado em 2011 foi marcado por momentos de acelerações e lentidões, intensidades e transformações variadas, mas sempre atravessado por uma temporalidade própria do acontecimento insurgente. Assim: “em cada instância, o tempo é afastado do cronograma imposto por pressões externas e temporadas eleitorais, estabelecendo o seu próprio calendário e ritmos de desenvolvimento” (Ibdem, p. 50). Ou seja, a intensidade e expansão dos movimentos foram variadas, mas sempre seguindo as suas reverberações internas. Essa temporalidade alternativa dos eventos insurgentes promoveu a criação e a expansão de conhecimento e a transmissão de afetos políticos: “A praça Tahrir, o boulevard Rothschild, a ocupação do palácio do governo de Winsconsin, a praça Syntagma são todos, obviamente, caracterizados por afetos intensos. Afetos são expressados nesses lugares, mas mais importante, eles são produzidos e treinados” (Ibdem, p. 51).

Dessa forma, segundo os autores, os acampamentos foram fundamentais por redescobrirem uma verdadeira forma de comunicação: “Facebook, Twitter, a internet, e outras formas de mecanismos de comunicação são úteis, mas nada pode substituir o estar junto dos corpos e a comunicação corporal que é a base da inteligência e ação política e coletiva” (Ibdem, p. 21). Negri e Hardt defendem assim que essas ocupações seriam uma espécie de *happening* ou *performance*, cujo resultado artístico seria a criação de afetos entre os ativistas. Ou seja, nos acampamentos “os participantes experimentaram a potência de criar novos afetos

49 Tradução livre. Grifos nossos.

políticos através do estarem juntos” (Ibdem). É exatamente essa potência de encontro dos corpos da multidão que denominamos ressonância. E é essa ressonância produzida pelo estar junto nos acampamentos, nas marchas e nos confrontos com a polícia que pretendemos destacar nos filmes desse capítulo. Assim como iremos analisar os efeitos de ressonância produzidos pela montagem fílmica em si.

Antes de partirmos para a análise dos documentários, gostaríamos fazer algumas considerações sobre os movimentos de resistência que aparecem justamente aonde estão mais desacreditados. Seja nos locais em que a ditadura parece ter eclipsado todas as possibilidades de criação para as singularidades divergentes ou nos que a lógica despersonalizada do capitalismo financeiro desencoraja os encontros entre as pessoas e a construção de relações outras além das comerciais. Parece-nos, assim, algo bastante significativo que os novos ciclos de lutas iniciados em 2011 tenham vindo de alguns países árabes com governos repressores que estavam no poder há décadas. E que um dos movimentos de ocupação mais relevantes tenha acontecido aos pés do mercado financeiro de Wall Street.

Tomamos emprestadas então aqui a bela metáfora proposta por Didi-Huberman, no livro “A sobrevivência dos vaga-lumes”. Neste, o autor discorre sobre as imagens de resistência, os povos que sobrevivem apesar de, as luzes intermitentes que resistem aos projetores do espetáculo generalizado ou das trevas totalitárias. Acreditamos que essa reflexão seja bastante enriquecedora para pensar os processos das manifestações atuais no sentido em que o desejo de construção de outras formas de ser e estar no mundo e a ação política se indiscernem. É necessário desejar ver os vaga-lumes para que esses reapareçam - mas desejar ver, significa necessariamente se engajar nos processos de deslocamentos, de busca, de fuga. No mesmo sentido, nas lutas atuais, nos parece necessário desejar ver, deslocar-se, engajar-se, acampar nas praças, percorrer as ruas, produzir e distribuir as imagens da multidão, para vivenciar os processos de produção de subjetividade e de mundos que atravessam os levantes. Sob pena para os que não se deslocam, os que não desejam ver, de acompanharem os acontecimentos apenas pelos holofotes da mídia tradicional, ou seja, de verem apenas a dissonância sob a perspectiva do poder e não a ressonância nos olhares da multidão.

Para tecer sua metáfora, Didi-Huberman se apoia na figura do vaga-lume, tomando emprestada a analogia poética de Pier Paolo Pasolini. Se nos anos 1940, Pasolini enxergava os vaga-lumes no povo italiano que sobrevivia ao fascismo; pouco mais de 30 anos depois, essa imagem desaparece para o cineasta. Em uma Itália democratizada, mas mergulhada na ditadura industrial e consumista, Pasolini acredita que “os projetores tomaram todo espaço social, ninguém mais escapa aos seus ‘ferozes olhos mecânicos’” (DIDI-HUBERMAN, 2011,

p. 38). As práticas de resistência (vanguardistas ou populares) que o cineasta enxergava foram, dessa forma, instrumentalizadas como mercadorias para a venda. A liberdade e a luz do momento histórico posterior ao totalitarismo acabaram por iluminar demasiadamente a noite dos vaga-lumes, aos olhos de Pasolini.

E é justamente para esse perspectivismo da aparição e do desaparecimento das práticas de resistência, dos vaga-lumes, que Didi-Huberman vai chamar a nossa atenção. Ainda que o autor compreenda e concorde com o pessimismo pasoliniano, o filósofo acredita que não são os vaga-lumes que somem – estes apenas se deslocam do nosso campo de visão. Assim, os vaga-lumes desaparecem “apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (Ibdem, p. 47). Seria, então, papel do espectador deslocar-se e continuar procurando os traços de luz na escuridão.

Nesse sentido, Didi-Huberman acredita que se por um lado o excesso de luz do espetáculo oculta a presença dos vaga-lumes, forçando-os a um deslocamento; por outro, esses mesmos holofotes agiram também no desejo de ver, na esperança política do espectador:

O que desapareceu nele [Pasolini] foi a capacidade de ver – tanto à noite quanto sob a luz feroz dos projetores – aquilo que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, aquilo que aparece apesar de tudo, como novidade reminescente, como novidade ‘inocente’, no presente desta história detestável de cujo interior ele não sabia mais, daí em diante, se desvencilhar (Ibdem, p. 65).

Atualizando a questão pasoliniana, Didi-Huberman vai evocar o pessimismo do filósofo Giorgio Agamben como um correlato da desaparecimento dos vaga-lumes nos dias atuais. Se Pasolini não consegue mais enxergar um povo que resiste, Agamben coloca em xeque a possibilidade de experiência do homem contemporâneo. Diante do discurso apocalíptico agambeniano, que enxerga a redenção num horizonte iluminado de transcendência em uma verdade definitiva, Didi-Huberman vai então recuperar a metáfora dos vaga-lumes na intermitência das imagens. Para o autor é preciso, dessa forma, diferenciar os dois conceitos: “Ora, imagem não é horizonte. A imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*luciole*), o horizonte nos promete uma grande e longínqua luz (*luce*)” (Ibdem, p. 85).

Como os vaga-lumes, a imagem para Didi-Huberman se caracterizaria por sua fragilidade, pela oscilação incessante de aparecimentos e desaparecimentos – um resto ou uma *fissura*. Para o autor, assim como Pasolini cegou-se aos vaga-lumes ao focar o olhar não sobre estes, mas sobre os projetores; Agamben torna-se insensível as imagens ao concentrar-se no horizonte. Isto porque, “a imagem é *luciole* das intermitências passageiras; o horizonte banha

na luce dos estados definitivos, tempos paralisados do totalitarismo ou tempos acabados do Juízo Final. Ver o horizonte, o além é não ver as imagens que vêm nos tocar” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115).

Assim, Didi-Huberman defende que “o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado imagem, no que diz respeito a algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias” (Ibdem, p. 117-118). Sendo dessa forma, a ação de desejar ver um ato político de qualquer espectador. Desejo de ver que implica o próprio espectador como um vaga-lume, pois este também desloca-se e resiste aos projetores que ofuscam a sua visão. Para Didi-Huberman:

Os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos, portanto, – em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro – nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca (Ibdem, p. 154-155)

Desejar ver, desejar estar lá. Foi com esse objetivo que o diretor italiano Stefano Savona decidiu se instalar na Praça Tahrir nas semanas que antecedem a queda do regime de Housni Mubarak, em janeiro de 2011⁵⁰. Mesmo antes de saber se e como iria fazer um documentário sobre o acontecimento, Savona partiu em busca dos vaga-lumes que pareciam animar a praça Tahrir na capital do Egito, Cairo. É também o desejo de deslocar-se para acompanhar e filmar a revolução que motiva a diretora egípcia Jehane Noujaim, do filme *The Square*. A diretora residente no exterior retorna à sua cidade natal assim que os primeiros grandes protestos começam a ocorrer. É na praça, como manifestante, que ela vai encontrar os personagens do seu filme. Em *The Uprising*, o processo de criação será diferente, pois o filme é produzido a partir das imagens postadas no *Youtube* de diversos protestos em países diferentes da região. O deslocamento do diretor britânico não ocorre geograficamente, mas pelas imagens-acontecimento que o hipnotizam durante a Revolução Árabe. Imagens ressonantes digitalizadas que afetam intensamente o realizador Peter Snowdon. Assim, o processo de montagem de uma pan-revolução desterritorializada também torna evidente o desejo do diretor de remontar a trajetória dos manifestantes vaga-lumes por meio das suas próprias imagens.

⁵⁰ A entrevista do diretor pode ser assistida no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=V7p9FzPrEo0>. Acesso em 30 de janeiro de 2015. Tradução livre.

Vamos então agora nos ater ao processo de captura nas imagens desses vaga-lumes contemporâneos, propondo-nos nós também a um deslocamento na análise das ressonâncias das imagens-acontecimentos produzidas de dentro dos protestos.

1. Tahrir: a praça da libertação

O documentário *Tahrir: Liberation Square* foi lançado ainda em 2011, poucos meses após as manifestações que mudaram a história recente do Egito. No filme, o diretor italiano Stefano Savona acompanha o desenrolar das manifestações na praça Tahrir. É a partir de seu corpo e de sua vivência que o cineasta faz o filme que se instala radicalmente no nó ressonante da insurgência, situando seu espaço temporal na praça e nas duas semanas que antecedem a renúncia do governante egípcio. Dessa forma, o diretor permanece acampado junto aos manifestantes e as suas imagens vão captando os acontecimentos que se desenrolam naquele local: das conversas políticas que se iniciam entre os manifestantes, passando pelas marchas e pelos gritos de ordem que pedem a saída do ditador, e também pelos violentos confrontos entre a polícia e a multidão.

O filme não recorre a nenhum tipo de narração e os créditos explicativos também são raros. Assim, temos a sensação de sermos jogados no meio dos protestos sem saber ao certo o que está acontecendo para além do que o campo de visão da câmera consegue captar. Mais do que um olhar totalizante, o filme se faz a partir de um olhar singular (o do diretor) e dos encontros do corpo deste com outros manifestantes. Nesse aspecto, de se jogar no epicentro de uma revolução, em seu nó ressonante, o filme lembra bastante os procedimentos de *Grands soirs & petits matins* na Paris de Maio de 1968. A diferença é que no documentário de Savona, além do próprio diretor, alguns personagens são acompanhados pelo filme, por meio das suas conversas e ações na insurgência. O filme nos faz conhecer assim Noha, Ahmed e Elsayed, sem dar outras explicações sobre o passado e a história deles para além da presença deles naquela praça, durante aqueles dias. Esses personagens serão dessa forma os pontos de apoio para a narrativa.

O documentário começa justamente acompanhando, a poucos passos de distância, Ahmed que caminha pela multidão à noite. O personagem hesita diante da câmera e dos caminhos a percorrer nas ruas, pois enquanto alguns manifestantes pedem que todos recuem, outros incentivam que as pessoas continuem seguindo em frente. Sem resolver a indecisão, há um corte na imagem e aparece uma tela preta com as seguintes informações: “Cairo, 30 de janeiro de 2011. Sexto dia da Revolução”. Novo corte, voltamos à praça, muitos manifestantes aparecem sentados no chão diante de tanques e soldados do Exército com

armas. A câmera reencontra Ahmed, agora é ele quem pede calma e para que as pessoas permaneçam na ocupação, que não fujam diante do Exército. Todos os manifestantes permanecem sentados, a princípio em silêncio, mas logo entoando gritos de mobilização: “Moubarak, nós te odiamos! O seu lugar é nos sarcófagos com os faraós!” e “O povo quer a queda do regime!”. Nessas cenas, a câmera foca-se nos rostos e expressões atentas de vários manifestantes. Novo corte para a tela preta e entram os créditos de realização do filme, ao som dos gritos de protesto que eram puxados na praça.

Dessas sequências iniciais até os créditos do filme, a narrativa é costurada pelo uso do som dos gritos dos manifestantes. São apresentadas várias palavras de ordem, mas é a repetição por fontes variadas de: “O povo quer a queda do regime!” que vai marcar as sequências iniciais do documentário. Primeiramente o grito é usado como som direto na praça, sendo entoado pela multidão durante uma marcha a noite. Logo em seguida, ouvimos as mesmas palavras agora vindas de uma jovem voz feminina, o slogan é ouvido sobre os créditos, como voz over, sobre imagens de protestos feitas com uma câmera de baixa resolução (essas imagens são pixeladas e com a janela menor do que o restante do filme). O documentário passa então novamente para uma marcha, dessa vez à luz do dia, e voltamos a ouvir o mesmo grito como um som direto da multidão. Por fim, os registros sonoro e visual se alternam novamente, vemos e ouvimos então uma mãe ensinando essas palavras de ordem à filha, que as repete.

Em sua entrevista, Savona explica que precisou, desde o início, pensar em como trabalhar o som e a imagem de forma dissociada - pois a captação do som direto tornava-se impossível pela proliferação de barulhos na praça. O diretor optou, então, por se assumir como uma espécie de personagem que personifica o olhar subjetivo da câmera. Assim, o filme se organiza em muitos planos sequências com a câmera na mão, como a sequência inicial de abertura, que já descrevemos. Outro exemplo ocorre aos 28 minutos de filme, no momento em que está acontecendo um confronto entre o exército e os manifestantes (o que percebemos apenas pela grande quantidade de pessoas que passam feridas, já que a câmera está longe da linha de frente). Nesse momento, a câmera de Savona segue uma das manifestantes que recolhe alguma pedras, coloca em um lenço e sai carregando-as entre a multidão. Mais do que uma narrativa transparente, esse procedimento, do plano-sequência, nos dá a sensação de presença de quem filma - as mãos que tremem ao filmar como testemunha da história (como vimos no capítulo anterior).

Nesses momentos, de confronto entre a multidão e a polícia, mais do que uma imagem figurativa, temos imagens desfocadas e tremidas, e por alguns instantes até abstratas. Os

corpos dos manifestantes mais do que personagens singulares, tornam-se a composição de um corpo-multidão, que se movimenta em conjunto. E o som torna-se um amontoado de vozes sobrepostas, do barulho de pedras se chocando com o chão e de paus batidos contra grades de ferro, em que, mais do que discursos inteligíveis, nos fazem ouvir gritos e indignações múltiplas. A câmera do filme torna-se mais um corpo na composição da multidão: sendo afetada pela ressonância dos corpos se encontrando e afetando-os.

E é essa dinâmica que o filme seguirá até o seu final: filmar a noite e o dia na praça, os momentos de confronto, os de manifestação, os de conversa informal, os de discussão política e os de tentativa de mobilização. Enfim, o filme vai mostrar uma série sucessiva de encontros e trocas de afetos entre os acampados. A partir dos jovens nos quais o filme ancora sua narrativa, o documentário nos mostra ações e opiniões políticas diversas. No decorrer dos dias acompanhamos como estes são transformados e transformam o acontecimento insurgente, e a entrega de cada um à vivência daquela praça. Se pela câmera subjetiva de Savona conseguimos vislumbrar os deslocamentos, os corpos, os gritos das multidão, vai ser pela proximidade com os protagonistas em suas ações que conseguimos montar alguns discursos políticos que perpassam aquela revolução.

Acompanhamos, por exemplo, a conversa dos jovens ainda nos primeiros dias de filmagem (em que a praça não está completamente lotada) sobre a necessidade das pessoas estarem presencialmente ali. Entendemos, por meio desta conversa, que alguns grupos que inicialmente convocaram as manifestações pelas redes sociais, já não estão mais entre os acampados. Após essa conversa, uma das protagonistas faz um telefonema, convocando pessoas para o protesto. Nesse momento, enquanto a voz em *off* da personagem relata sobre o grande número de pessoas que está presente, incluindo crianças e mulheres, e de como as pessoas reunidas são em si um espetáculo emocionante, a câmera passeia pelos manifestantes que se deslocam pela praça. Nem áudio e nem imagem se sobressaem um ao outro, há uma construção de significado que se multiplica pela sobreposição de subjetividades - a do diretor (nas imagens) e a da personagem (na narração em *off*).

Além das conversas entre manifestantes, em outros momentos a câmera do filme funciona como uma espécie de confessionário, de local de desabafo, para onde os manifestantes se dirigem para expressar a sua raiva ou a sua indignação. Um momento como esse acontece aos 33 minutos, quando o documentário mostra o corpo de um manifestante sendo carregado pela multidão até uma ambulância. A câmera de Savona tenta se aproximar e é cercada por vários homens que acabaram de presenciar a situação. Indignados, eles se dirigem afoita e diretamente para a câmera denunciando que a polícia está usando balas de

verdade e que Mubarak está matando a população. Aos 46 minutos, temos outro desabafo feito para a câmera, por um manifestante mais idoso. Esse depoimento ocorre de forma mais longa (possui quase 4 minutos de duração) e é um pouco menos desesperado, embora mantenha o tom emocional do discurso. Enquanto o homem desabafa, continuamos a ouvir ao fundo os gritos do protesto que ainda transcorre. O enquadramento mostra o homem que faz o discurso (em primeiro plano e focado) cercado por outros manifestantes e uma bandeira do Egito (no segundo plano e desfocado). Seu discurso é dirigido aos “povos do mundo” e denuncia além da violência na repressão do protesto, as condições econômicas injustas do país. Ao final, ele puxa o grito de “Viva o Egito!”, sendo aplaudido e acompanhado pelos manifestantes que o cercam.

Se por um lado a opção de permanecer acompanhando os acontecimentos da praça confere uma potência de testemunho histórico-narrativo verídico e há momentos de explosão e ressonância entre a câmera e a multidão; por outro, ela restringe o campo de visão do filme ao que a câmera pode alcançar. É significativo que o primeiro plano aéreo feito do local só apareça depois de uma hora e 15 minutos de filme e que dure menos do que 30 segundos. Logo a perspectiva da câmera volta para o chão e é visível como a praça está completamente lotada. Há, de certa forma, a filiação à construção militante das mãos que tremem na escolha cinematográfica de não abandonar o plano do olhar dos manifestantes, ainda que narrativamente isso signifique uma redução de perspectiva e de contextualização.

Pensando o filme do ponto de vista dos registros temporais e da montagem, podemos dizer que a abordagem dos seus acontecimentos está ancorada na explicitação subjetiva do ponto de vista do seu diretor. Assim, temos o tempo inteiro a câmera subjetiva corporificada pelo ponto de vista do realizador. É um ponto de vista que não se assume como um olhar totalizante, nem como discursos de unificação ou de verdade. A câmera subjetiva marca-se como um ponto de vista entre tantos outros, uma possibilidade de leitura que passa pelos corpos de quem faz o filme e de quem se mostra nele. Ou seja, pelos encontros dos corpos e os afetos desses encontros, por ressonâncias. Nesse sentido, foge da linha de raciocínio proposta por Pasolini que retomamos para pensar os filmes do capítulo anterior. Pois, como vimos, o diretor não pretende montar planos subjetivos variados do mesmo acontecimento, mas narrar os acontecimentos a partir de um plano subjetivo determinado - atravessado por encontros e intercessores, certo, mas ainda assim específico.

Dos créditos iniciais que nos informam que estamos em 30 de janeiro de 2011 até o final do filme que se encerra na manhã após a renúncia de Mubarak (ou seja, na manhã de 12 de fevereiro), o documentário se faz em um tempo em suspenso: o tempo da revolução.

Assim, dias de conversa e noites de manifestação sucedem-se sem nenhuma outra marca temporal (pequenas manhãs e grandes noites, como no filme de Klein). Percebemos a ressonância da multidão mais pela sua convivência diária, pelas conversas e pelos encontros entre desconhecidos. A ressonância explode eventualmente em confrontos violentos, mas esses logo são sucedidos por manhãs de calma.

Dessa forma, a intensificação dos afetos da multidão na praça Tahrir não segue um movimento apenas crescente, mas oscila entre momentos de euforia e outros de desânimo. A intensificação da ressonância vai construindo-se assim de forma inconstante, ainda que contínua. Estamos, portanto, dentro da revolução e da sua fissura entre mundos: o antes da ocupação da praça Tahrir (em que as pessoas trabalhavam, muitas moravam em outras cidades, viviam em suas casas e com as suas famílias), o presente da ocupação (em que as demais atividades fora da praça estão suspensas e as pessoas deixaram as cidades, as casas e as famílias para estarem ali) e o do futuro (do Egito que se sonha após a saída de Mubarak). Ou seja, no que André Brasil definiu como *defasagem das imagens do mundo*, como vimos no primeiro capítulo. Ao mergulhar no ponto de vista subjetivo dentro da multidão e se desenrolar no tempo dos acontecimentos, sem saber para onde vão, o documentário se constrói como um filme feito na fissura, na incerteza.

É apenas nas gravações do dia 11 de fevereiro (dia da renúncia de Mubarak) que o filme registra sua primeira e breve imagem aérea da praça. A expectativa pela queda do presidente é algo que conecta os acampados e o filme com um mundo fora da praça. Os manifestantes precisam fazer telefonemas ou assistir ao rádio e a televisão para se informarem sobre esse outro mundo, que permanece existindo fora do nó ressonante. Assim, entre discursos e conversas, o documentário e os seus personagens entregam-se à expectativa da renúncia do presidente. Os momentos que antecedem a confirmação que vem via meios de comunicação de massa e é corroborada por telefonemas são de enorme expectativa. A expectativa explode finalmente em uma reverberação de alegria da multidão – as imagens desse momento são extremamente contagiantes e carregadas de afetos.

Ainda assim, Savona não termina o seu filme no momento de ressonância apoteótica de comemoração da multidão vitoriosa. O diretor acompanha o desmontar do acampamento no dia seguinte e as discussões intensas entre os manifestantes que seguem para a casa com a sensação de dever cumprido e os manifestantes que decidem permanecer na praça e tentam convencer enfaticamente os outros a também ficarem, para garantir uma transição política completa. Podemos dizer assim que, mesmo terminando o seu filme em uma nota vitoriosa, a

multidão de Savona permanece composta de singularidades diversas, em eterno processo de composição e decomposição, de conversa e discussões, de acordos e desacordos.

2. *The Square*: uma revolução de estações múltiplas

Se o ponto final de *Tahrir: liberation square* é a queda do presidente Mubarak, com as filmagens sendo encerradas um dia após o anúncio do afastamento do presidente, o documentário *The Square* parte desses acontecimentos quase como um prólogo para os eventos que irão sucedê-lo. Assim, o filme da egípcia Jehane Noujaim inicia a sua narrativa em janeiro de 2011 e os grandes protestos que derrubaram o presidente de 30 anos, e segue os grandes acontecimentos da política no país até meados de 2013. Nesses mais de dois anos, os manifestantes viram a praça Tahrir ser ocupada por grupos diversos (cristãos, membros da Irmandade Muçulmana, manifestantes de esquerda ou apartidários) e a revolução de 2011 tomar contornos múltiplos e até contraditórios. Tentando dar conta do período, o filme se organiza em blocos separados pelas estações do ano e o tempo decorrido pós-Revolução, tendo a derrubada de Mubarak como marco cronológico inicial.

O filme acompanha o evento insurgente e os seus desdobramentos a partir da narração de Ahmed Hassan, um jovem egípcio que participou ativamente dos protestos durante todo esse período. Além de Ahmed, as trajetórias de outros dois manifestantes são seguidas pelo documentário: a do ator Khalid Abdalla e a do membro da Irmandade, Magdy Ashour. Na primeira parte do filme, pré-queda de Mubarak, os personagens são apresentados assim como os laços afetivos que os uniram a partir do acampamento na praça Tahrir. Além dos três, o filme nos apresenta também: Ramy Essam, que é identificado como um dos cantores populares da revolução; a manifestante Aida El Kashef e o manifestante Pierre Sioufi, dono de um apartamento próximo à praça onde todo o grupo se reúne para trabalhar ou se abrigar. O filme não explica se existem laços pré-revolução que conectam os personagens, mas mostra que o grupo, embora heterogêneo, se compõe como um coletivo de amigos que se encontram regularmente ao longo do filme, tanto nas manifestações gravando imagens ou conversando com as pessoas, quanto fora delas discutindo os rumos dos acontecimentos.

Assim, até os 11 minutos de filme, acompanhamos os dias que antecedem a queda de Mubarak pela narração de Ahmed. A história é contando como uma narrativa discursiva passada em relação ao momento em que Ahmed está dando a entrevista, mas as imagens que sobrepõe o discurso são imagens dos acontecimentos no momento em que estes se desenrolavam. Assim, por mais ressonantes que sejam os momentos de expectativa e comemoração na praça no dia da queda de Mubarak, a voz em *off* as joga para um lugar do

que já está encerrado – um procedimento bem diferente do adotado em *Tahrir: liberation square*, no qual a narrativa do filme acompanha o desenrolar da narrativa histórica. Depois da Revolução, como o filme vai se referir à queda de Mubarak, há uma mudança de tom e de registro temporal. O filme continua sendo acompanhado pela narração de Ahmed, mas o tom passa de algo já encerrado para reflexões mais subjetivas comentando cada desdobramento político que se desenrola no país.

Apesar da narração no passado, o momento em que o filme mostra a renúncia de Mubarak, em 11 de fevereiro de 2011, assim como em *Tahrir: liberation square*, é um grande momento de explosão ressonante. Mas, nesse caso, entendemos pela voz em *off* que esse é apenas o começo da história que o filme tem para contar. Em *The Square*, a ressonância do momento não vem apenas das imagens da multidão comemorando na praça, mas também da edição que usa uma trilha sonora emocionante e da narração de Ahmed, que explica como aquele fato foi transformador. O documentário também utiliza entrevistas de Khalid Abdalla e do seu pai, Hossam Abdalla, na CNN, para contextualizar o evento.

Aos 16 minutos de filme, aparecem as legendas que marcam a passagem para o segundo bloco do documentário. Essas transições são quase sempre marcadas pela imagem da confecção de um mural que representa o momento que se seguirá na narrativa, uma reflexão de Ahmed sobre o que está acontecendo naquele período e uma legenda, com a estação e ano em questão e uma breve explicação do contexto político. Nessa primeira cartela de texto, está escrito: “PRIMAVERA 2011: Dois meses depois do início da revolução, o Egito continua sob Lei de Emergência, com o regime de Mubarak ainda no poder”⁵¹.

O filme mostra então Ahmed encontrando novamente os manifestantes na praça Tahrir, assim como os seus amigos Khalid e Magdy. Tahrir volta a ser um lugar de protesto contra o regime, mas também de convivência permanente entre os acampados: com jogos de futebol, música, cortes de cabelo, alimentação e trabalho coletivo para organizar a vida em conjunto. O novo acampamento, no entanto, é bem menos popular e passa por constantes ameaças de desalojamento pelo Exército, que agora está no comando do país, no lugar de Mubarak. A inevitável remoção acontece à luz do dia pelo Exército e por civis pagos para destruir o acampamento.

Na incursão violenta das Forças Armadas, Ramy Essam é detido e bastante machucado pela polícia. As imagens da remoção e dos feridos circulam pelo *Youtube*, mas não ganham destaque em nenhuma grande rede de televisão nacional ou internacional – estas últimas que até a queda de Mubarak cobriam os protestos de forma permanente. Além das câmeras do

51 Tradução livre.

documentário, acompanhamos os acontecimentos pelas imagens que os personagens assistem no *Youtube*, tanto da remoção quanto do depoimento de Essam sobre os seus ferimentos. Podemos concluir que as imagens que o filme nos mostra na tela do computador foram produzidas, ou pelo menos colocadas na rede, pelo grupo de personagens ativistas que o documentário está acompanhando. Há, dessa forma, uma constante inserção, no filme, desse material produzido pelos manifestantes e carregado na internet. Como forma de ativismo, os personagens produzem as imagens-acontecimentos, as colocam para circular na internet e voltam a elas pela rede para discutir os eventos e a sua repercussão.

Após o fim precoce do novo acampamento, acompanhamos uma visita de Ahmed à praça esvaziada. O Exército remodela Tahrir, colocando gramas no chão de terra. O manifestante diz que aquela não é a sua praça, que ele não a reconhece. Notamos, assim como a praça Tahrir, a partir da revolução, vai se constituir como um espaço de disputa entre os manifestantes e o regime ou governo instituído. Por isso, uma das tentativas de impedir a ressonância da revolução, a forma de fazê-la refrear, é a apropriação do local. É necessário para o poder não deixar o nó ressonante se reestabelecer.

Aos 34 minutos, o filme faz uma nova passagem de bloco, indo agora para: “VERÃO 2011: 6 meses depois do início da revolução, com milhares presos e colocados em julgamentos militares, os manifestantes retomam a praça para reivindicar leis civis”⁵². Após meses de repressão do governo de transição militar que procurou coibir novas manifestações públicas, todos os personagens que estamos seguindo voltam à praça Tahrir, junto com uma multidão. Há dessa vez entre os manifestantes uma intensa presença dos membros da Irmandade Muçulmana.

Cabe aqui fazer breves parênteses para explicarmos as origens e as propostas políticas da Irmandade, que desde a Revolução volta a ocupar um lugar central na política do país. A organização foi fundada no Egito, em 1928. Na época, o seu maior objetivo era lutar contra o colonialismo ocidental no país, exercido, sobretudo, pelo Reino Unido. Para isso, o grupo propunha uma organização política que tivesse os preceitos islâmicos como base da vida social. Desde o seu surgimento, a organização cresceu vertiginosamente se expandido para diversos países do Oriente Médio, da Ásia e da África. No Egito, a Irmandade passou grande parte da sua existência na ilegalidade, constantemente acusada pelos governos no poder de agir de forma violenta para aumentar a sua influência política. Nos protestos que se iniciaram no Egito em janeiro de 2011, a organização declarou-se inicialmente contrária aos manifestantes. No entanto, ao perceber que muitos dos seus integrantes mais jovens eram

52 Tradução livre.

ativos nas manifestações, o grupo modifica a sua posição passando a apoiar a ocupação da praça Tahrir. Após a queda de Mubarak, o governo militar de transição suspendeu a proibição da Irmandade se organizar politicamente. E, assim, essa legalizou o Partido Liberdade e Justiça (PJJ).

É nesse contexto, como uma organização islâmica internacional e organizada, que apoiou as manifestações da Revolução no Egito e passando por um recente processo de legalização política, que a Irmandade Muçulmana retorna às ruas. Os manifestantes não ligados à organização acusam ao grupo de estar negociando a transição de poder com o Exército e usando a ocupação da praça como demonstração de força política. O temor de Ahmed e Khalid se concretiza, e após fechar um acordo político, a Irmandade sai do acampamento e esse é novamente removido com violência.

Aos 47 minutos, temos uma nova passagem de bloco. A cartela de transição diz: “OUTONO 2011: 10 meses depois do início da revolução, os protestos contra o Regime Militar se intensificam”⁵³. A nova sequência se inicia com imagens de uma manifestação de cristãos egípcios em frente a uma rede de televisão. O protesto termina sendo fortemente reprimido pelo Exército, deixando dezenas de mortos e feridos entre os manifestantes. Essa repressão violenta contra um grupo que não parecia representar uma ameaça armada reinicia o processo de ressonância das manifestações contra o Regime Militar de transição. É um dos típicos casos em que a ressonância se expande a partir do ciclo protesto, repressão violenta do Estado, que leva a um novo protesto ainda maior e a novas repressões. O ciclo, que como já vimos, é bastante comum na expansão da ressonância dos eventos insurgentes. Nas manifestações contemporâneas esse ciclo é intensificado pela ampla circulação das imagens de repressão nas redes sociais. Nesse sentido, o filme nos mostra além das cenas de manifestantes sendo cruelmente atropelados, imagens dos feridos e dos mortos em hospitais e o enterro emocionante de um jovem manifestante, que passa a ser tratado como um mártir. Ou seja, imagens que são ressonantes menos pela potência de encontro da multidão nas ruas, e mais por mostrarem momentos de injustiça sofridos pelos corpos da multidão.

Para Ahmed, no entanto, a praça Tahrir das manifestações dos dias que sucedem a forte repressão não parece mais ser o cenário de uma revolução, mas de uma guerra. Dessa vez, o Exército consegue desarticular o nó ressonante não por uma remodelação estética superficial, mas quase pela sua destruição. Ou, ao menos, pela impossibilidade de uso do local como ponto de encontro e convivência, como nos meses de janeiro e fevereiro. A praça tornou-se apenas o local do confronto. Em um desses confrontos, que se tornaram diários

53 Tradução livre.

entre a multidão e o Exército, Ahmed é ferido. O filme testemunha o momento, assim como o seu atendimento no hospital.

Uma nova passagem de estação acontece à 1 hora e 9 minutos do filme. Na cartela podemos ler: “INVERNO: Um ano após o início da revolução, acontecem as eleições parlamentares. A Irmandade Muçulmana ganha e começa a corrida presidencial”⁵⁴. O bloco começa mostrando grandes demonstrações populares da Irmandade nas ruas. Durante os protestos, não há confrontos com o Exército. A única voz dissonante nas ruas parece ser a de Ahmed que discute com os membros da Irmandade. Mas a praça continua recebendo atividades de grupos diversos. É nesse bloco que vemos Khalid apresentando uma projeção de filmes e vídeos produzidos pelos próprios ativistas, em uma sessão do cineclube denominado Cinema Tahrir. A sessão é organizada pelo coletivo mídia-ativista Mosireen, do qual Khalid faz parte e do qual voltaremos a falar no final desta sessão. Ao apresentar a sessão, Khalid diz que esses filmes são uma forma dos manifestantes de contarem a sua própria história.

Logo em seguida, temos uma passagem diferente, que mostra apenas a legenda: “24 de maio 2012, Eleições presidenciais”⁵⁵. Acompanhamos junto com Ahmed, por uma televisão na rua, um telejornal que anuncia Mohamed Morsi como o vencedor das eleições, representando o partido da Irmandade, o PJJ. A vitória é comemorada nas ruas pelos membros da Irmandade. Entre os personagens do filme, apenas Magdy participa dos festejos da vitória. A ascensão ao poder do partido da Irmandade é vista com pessimismo pelos outros protagonistas do filme. Estes se encontram para ter uma conversa sobre o resultado das eleições em frente as câmeras, pensando os acontecimentos que levaram o partido muçulmano até o poder.

Uma nova passagem de estação vem anunciada pela legenda sobre o mural: “INVERNO 2012-2013: Dois anos depois do início da revolução, o Presidente Morsi se dá poderes irrestritos. Tensões crescem entre a Irmandade e os revolucionários”⁵⁶. O bloco começa assim com um protesto anti-Irmandade, no qual Ramy está se apresentando. Perto do local, Khalid e Ahmed estão sentados e conversando com outros dois homens. O Exército vigia a manifestação de longe. Em seguida, temos um encontro em um apartamento entre Ahmed e Magdy que discutem sobre o governo da Irmandade. Os manifestantes estão furiosos desde que o presidente eleito tentou passar leis que lhe davam poderes irrestritos – ainda maiores do que os de Mubarak – e aprovar uma constituição com forte influência islâmica nas leis. Assim, mais uma vez a multidão se reúne na frente do Palácio Presidencial

54 Tradução livre.

55 Tradução livre.

56 Tradução livre.

cantando: “O povo quer a queda do regime!”, dessa vez o grito é dirigido ao governo de Morsi. Reconhecemos na multidão Khalid, Ahmed e Aida.

Após um pronunciamento de Morsi que convoca os membros da Irmandade a defenderem o governo eleito, as ruas voltam a ser cenário de guerra com manifestantes pró e contra o governo se enfrentando. Em seguida as cenas de confronto, o filme realiza um encontro entre Khalid e Magdy, que está acompanhado por seu filho. Khalid questiona se o filho do amigo estava presente nas manifestações pró-Morsi, mostrando ao rapaz vídeos de membros da Irmandade Muçulmana atacando os manifestantes. Desde a ascensão da Irmandade ao poder, fica evidente um afastamento entre Magdy e o restante do grupo de ativistas que o documentário acompanha.

As tensões continuam a crescer e a passagem de estação do filme vem acompanhada dessa vez não pela narração em *off* de Ahmed, mas por reportagens de TV sobre as novas leis aprovadas por Morsi que lhe dão poderes de ditador, ou de faraó, como brincam de forma crítica os jornais e os manifestantes. Na legenda: “VERÃO 2013: Dois anos e meio depois do início da Revolução, protestos aumentam pelo Egito contra o presidente Morsi”⁵⁷. O bloco começa com um encontro entre Magdy e a sua família. Magdy externaliza as suas críticas a Morsi, enquanto a sua família segue defendendo o presidente. Ainda que assumindo posições diferentes, os familiares conseguem conversar de forma bastante afetiva.

Uma nova legenda, dessa vez sem mural, nos localiza em 30 de junho de 2013. Estamos em uma grande manifestação contra Morsi. As imagens aéreas do protesto nos mostram a sua enorme extensão e as reportagens de televisão inseridas pelo documentário nos informam que esta pode ser uma das maiores de todos os tempos no país. Após o protesto, o presidente faz um pronunciamento e os membros da Irmandade Muçulmana fazem uma ocupação em defesa de Morsi. Mas a reação não é o suficiente e o Exército declara a deposição do governo, a instalação de um novo governo militar de transição e a antecipação das próximas eleições presidenciais. A multidão vai novamente às ruas comemorar.

Os personagens que seguimos desde o começo, embora em sua maioria contentes com a retirada da Irmandade do governo, não estão tão eufóricos quanto no momento da deposição de Mubarak. A retirada do presidente significa a volta dos militares ao poder, tão duramente criticados pelos revolucionários no primeiro governo de transição. Magdy, obviamente, não compartilha a opinião dos amigos manifestantes. Ele integra a ocupação pró-Morsi, que está prestes a ser violentamente removida. Ele e Ahmed trocam um telefonema emocionado, em que o amigo revolucionário mostra-se preocupado com a segurança do amigo da Irmandade.

57 Tradução livre.

Dois anos e meio após o início da revolução, os dois estão em campos quase opostos ao final do filme.

Nas últimas legendas do documentário podemos ler: “No início de agosto de 2013, Magdy foi violentamente removido do acampamento pró-Morsi, onde centenas foram mortos pelas forças de segurança. Ahmed e Khalid continuam lutando por uma alternativa ao governo dos Militares ou da Irmandade. Este filme é dedicado à memória de todos aqueles que perderam suas vidas e aos incontáveis que continuam lutando por liberdade”⁵⁸. O documentário se encerra com o créditos passando durante uma apresentação de Ramy cantando pela liberdade em uma praça Tahrir lotada.

Apesar de extensa, essa descrição mais detalhada do filme apoiada pelos blocos de acontecimentos políticos pós-início da Revolução nos parece essencial para entendermos a complexidade dos eventos políticos que se sucederam no Egito desde a insurgência da multidão que levou à queda de Mubarak. Nesse sentido, a Revolução e os seus desdobramentos mais do que um processo de ressonância uniforme e contínua, mostraram-se eventos com momentos de grande expansão e abrangência e outros que quase parecem de retrocesso.

Parece-nos importante perceber como o filme parte das vivências dos seus três personagens principais, Ahmed, Khalid e Magdy, para contar a história desses dois anos e meio de manifestações. Embora possa parecer um procedimento semelhante ao adotado pelo *Tahrir: liberation square* em relação aos seus personagens, em *The Square* as relações entre os manifestantes ultrapassa muito a convivência na praça entre eles e o realizador do filme. No filme de Jehane Noujaim os encontros e as conversas entre os personagens são criados como situações pró-filme, que poderiam não ocorrer sem a intervenção da diretora.

Nesse sentido, enquanto *Tahrir: liberation square* está mais próximo de procedimentos do cinema direto, *The Square* estaria mais ligado aos processos do cinema verdade. No primeiro, os encontros entre os personagens acontecem de forma mais espontânea: é o diretor quem vai se adaptar à convivência dos manifestantes no acampamento e filmar suas ações e conversas. Isso não quer dizer que não houve intervenção ou que não possam existir conversas que só tenham sido motivadas pela presença da câmera, mas sim que não há um esforço de interferência e de criação de situações pelo diretor que transpareça nas imagens. No segundo, embora não acompanhamos o processo de intervenção da diretora, podemos perceber como existem uma série de encontros, conversas e visitas entre os personagens que só existem diante das câmeras porque eram interessantes para a narrativa do filme. Isso não

58 Tradução livre.

quer dizer que essas situações sejam mais ou menos verdadeiras ou encenadas, mas sim que uma das apostas narrativas do filme era a de continuar fazendo conviver e dialogar esse grupo de ativistas que se encontrava próximo no início da Revolução.

Outra diferença de procedimento significativa entre os filmes é que *Tahrir: liberation square* é um filme composto praticamente de tomadas diretas feitas pelo próprio diretor durante as manifestações. E, *The Square*, por sua vez, utiliza uma gama de materiais diversos: as tomadas diretas das manifestações, imagens encenadas para o filme, imagens produzidas por manifestantes, imagens captadas da tela do computador e inúmeras reportagens de televisão. O filme eventualmente também faz entrevistas com os personagens e até com membros do Exército, como o General Bekheit (porta-voz do exército) e o Major Haytham.

Mais do que uma narrativa subjetiva feita apenas a partir da experiência do diretor e dos personagens manifestantes, *The Square* procura construir uma narrativa múltipla, com muitas vozes e tipos de imagem. Ainda que fique evidente, pelo tempo e a forma de ouvir os manifestantes e os membros do exército, que o documentário compartilha da perspectiva da multidão e não do poder. As reportagens de televisão e algumas entrevistas procuram contextualizar as lacunas narrativas, mas a afetividade do filme fica entregue aos seus personagens ativistas.

Uma discussão que perpassa o filme, sobretudo nos momentos em que acompanhamos o ativismo de Khalid, é sobre a produção de imagens-acontecimentos na revolução. Aos 30 minutos do filme, seguimos o personagem na realização de uma reunião com outros manifestantes para discutir a criação de um centro de suporte para a revolução e a produção de mídia popular. Após a dura repressão que os ativistas sofrem ao começar os protestos contra o Regime Militar de transição não ser devidamente noticiada por nenhum veículo de mídia, Khalid e outros manifestantes passam a defender que cabe aos próprios ativistas filmarem e contarem a história da revolução.

É nesse contexto que surge o coletivo de mídia-ativistas Mosireen⁵⁹ (o mesmo responsável pela realização do cineclube Cinema Tahrir, que descrevemos anteriormente). O coletivo sem fins lucrativos foi criado com o propósito de documentar os eventos da insurgência no Egito a partir de 2011. Para isso, o grupo oferecia treinamento gratuito, suporte técnico e equipamentos, tentando fazer com que o máximo de imagens possível fosse produzidas pelos manifestantes interessados. Os mais de 250 curta-metragens postados pelo grupo são publicados sem créditos de autoria, sendo produtos coletivos dos ativistas. O canal

⁵⁹ O site do coletivo é: <http://mosireen.org/>. Neste podem ser encontrados os mais de 200 vídeos postados pelo grupo desde 2011, assim como material para a projeção e outras informações sobre as suas atividades. Acesso em 31 de janeiro de 2015.

do coletivo no *Youtube* (www.youtube.com/user/Mosireen) já superou a marca de cinco milhões de acessos. Além do canal, o grupo tem perfis em redes sociais, como o *Facebook* e o *Twitter*, com um grande número de seguidores. São esses curta-metragens produzidos e postados por Mosireen que muitas vezes são utilizados por *The Square*, principalmente quando vemos os personagens assistindo a imagens em seus computadores. São esses também que marcam momentos de grande ressonância das ruas: com cenas de forte repressão do Exército ou de grandes manifestações da multidão.

Em relação à ressonância na construção filmica, o documentário amplia a intensidade dos momentos de confronto com a polícia ou de encontro da multidão nas ruas com o uso de uma trilha sonora que ressalta o teor afetivo dessas imagens. Mas a sua construção ressonante mais potente é a que se faz a partir dos encontros dos personagens no filme: como as discussões calorosas sobre o futuro da revolução entre Khalid e o seu pai pelo *Skype*, ou o momento em que Magdy consola a sua filha durante uma rusga na visita familiar ou, ainda, o telefonema emocionado que Ahmed faz para Magdy, quando ele está correndo risco na ocupação pró-Morsi.

Podemos dizer que *The Square* é um filme que aborda mais o desenrolar da contra-revolução do que o acontecimento insurgente como um evento único. Mas, ao colar a sua narrativa às experiências e as trocas afetivas entre os personagens, o filme adquire um olhar sobre os acontecimentos que não é linear ou factóide, mas os enxerga tanto como pelas ressonâncias intensas entre os seus protagonistas, quanto como uma disputa de forças políticas permanentes na pós-insurgência.

3. *The Uprising*: a desterritorialização das imagens-acontecimentos

It is no use to sneer and cry, 'why these revolutions?'
No use for the sailor to scorn the cyclone and cry,
'why should it approach my ship?'

The gale has originated in times past, in remote regions.
Cold mist and hot air have been struggling long before
the great rupture of equilibrium – the gale – was born.

So it is with social gales also.
Centuries of injustice, ages of oppression and misery,
ages of disdain of the subject and poor; have prepared the storm.

Pyotr Kropotkin, 1886⁶⁰

60 Tradução livre: Não adianta escarnecer e gritar, “por que essas revoluções?”, / Não adianta o marinheiro desprezar o ciclone e gritar / “por que ele deveria se aproximar do meu barco?” / O vendaval teve origem em tempos passados, em regiões remotas. / Névoa fria e ar quente vêm lutando muito antes / da grande ruptura de equilíbrio - o vendaval – ter nascido. / Assim também é com vendavais sociais. / Séculos de injustiças, eras de opressão e miséria, / eras de desdém com os subordinados e pobres, prepararam a tempestade.

The Uprising é um filme feito completamente a partir de imagens-acontecimentos das Revoluções Árabes postadas no *Youtube*. Através da pesquisa desse imenso material, o diretor Peter Snowdon combina as muitas tomadas subjetivas de manifestantes da Tunísia, do Egito, de Bahrain, da Líbia, da Síria e do Iêmen e constrói uma narrativa própria de uma revolução pan-árabe. Não há dessa forma o objetivo de contextualizar ou recontar cronologicamente as revoluções de cada um desses países, mas sim de, a partir da edição desse material, imaginar uma revolução que só existirá na tela. Como explicita o crédito inicial do filme: “A revolução que esse filme imagina é baseada em uma série de revoluções reais”⁶¹.

Para fazer a sua narrativa, o filme se divide em sete blocos, cada um representando um dia a menos em uma contagem regressiva até o presente. O final do filme marca assim um “hoje” da insurreição que não veremos, e os dias anteriores vão trazer os eventos da multidão insurgente até esse momento.

O prólogo do filme começa com imagens de uma rua deserta, com poucas casas ao redor. No céu vemos nuvens carregadas e alguns relâmpagos no horizonte. Ouvimos a respiração da pessoa que faz a gravação, essa se torna mais pesada dando a impressão de que o cinegrafista corre. Em seguida ouvimos a sua voz tentando fazer contato com alguém. O som está abafado e é difícil identificar o que está sendo dito. Por cima da sua voz, começamos a ouvir sons que falam sobre as manifestações. Na imagem, o enquadramento mostra um tornado se aproximando no céu.

Entramos assim no primeiro bloco, “Sete dias atrás”, com cenas que marcam o início da insurreição. Temos, então, vídeos variados com discursivos inflamados de manifestantes, convocações para protestos, marchas cheias e entusiasmadas. São imagens do primeiro momento de ressonância da multidão: quando ela descobre a alegria de estar junta tomando as ruas e desabafa as suas reivindicações e indignações acumuladas. Após a explosão, o segundo bloco vai ser caracterizado pelas imagens-acontecimentos de confrontos entre a multidão e as forças do governo: a polícia e o exército. São imagens ressonantes pela força dos corpos sendo atingidos, pelo sangue derramado e as vidas perdidas. Mas ressoam também pela insistência da multidão no combate, mesmo em momentos em que ela está lutando desarmada contra tiros de verdade.

No bloco seguinte, “5 dias atrás”, o filme começa com imagens de calma, como se fosse o dia seguinte de uma batalha violenta. Temos a entrevista de um homem e a sua filha, dentro de casa, contando os eventos dos dias anteriores. Também, imagens de outro homem dirigindo o seu carro e mostrando o local, agora vazio, onde um companheiro foi atingido pela

61 Tradução livre.

polícia. E os meninos que brincam, nas ruas tranquilas, com um lança foguete usado em confronto. Mas, ao final do dia, os conflitos e os tiros recomeçam: a multidão volta para lutar a sua batalha.

O dia seguinte, a quatro dias do fim, já começa com imagens da multidão em protesto. As pessoas estão nas ruas, conversando, cantando, marchando e permanecem, até que finalmente podem explodir e comemorar a derrubada do governo. Após essa primeira vitória, vemos cenas da multidão invadindo a casa do antigo presidente (uma mansão suntuosa com piscina, academia, mesquita). Mas esse é também o dia de se ocupar da cidade conquistada: varrê-la, limpá-la, pintar as grades desgastadas. Dona da cidade, a multidão liberta os presos políticos. Outro grupo invade a sede da Secretaria de Segurança agora abandonada e procura documentos contra os manifestantes. Enquanto isso, um ex-prisioneiro político reencena a tortura sofrida pela polícia. E, em uma rua vazia a noite, um homem grita de felicidade. Os vizinhos gritam para comemorar com ele. Mas um policial aparece e contém o momento de alegria com novas ameaças.

Por fim, um manifestante denuncia sozinho em seu apartamento, mostrando imagens da internet, que os confrontos continuam com a polícia, mesmo depois da derrubada do governo. É o seu questionamento que encerra o bloco: e o que de fato mudou depois que o governo foi derrubado?

Após a euforia, dois dias atrás, a multidão volta às ruas para protestar. A manifestação está sendo rigorosamente vigiada por helicópteros e muitos policiais. Voltam a ocorrer repressões violentas do exército à multidão nas ruas. E essa precisa, mais uma vez, cuidar dos seus feridos e enterrar os seus mortos.

E é com imagens do velório de um manifestante que o dia anterior ao final começa. Nesse bloco, a multidão é convocada por uma manifestante a voltar às ruas no dia seguinte. A narração emocionante em voz over traduz o momento do filme e da sua revolução por vir:

Agora são 10:30. Amanhã não é a revolução. Não é o dia em que iremos mudar tudo. Amanhã é só o começo do fim. Amanhã, se marcamos nossa posição de forma pacífica e unificada, apesar do que quer que as forças de segurança façam, nós teremos dado o primeiro passo na estrada para a mudança. Nos últimos dias, eu recebi muitos telefonemas de pessoas de todas as etapas da vida. É tão bonito que todos nós nos importamos uns com os outros. Todos falam comigo como se eu fosse de suas famílias! Eu sinto que todos vocês se importam comigo. Essa é a coisa mais bonita que eu já senti na minha vida. Eu os verei amanhã. Eu estarei esperando por vocês às 2PM, em ponto. Esse país nos pertence – a você e a mim. Amanhã, eu estarei esperando por vocês, pessoal. Amanhã é nossa esperança, nosso sonho, nosso primeiro passo. Eu estarei esperando por vocês.⁶²

62 Tradução livre.

Enquanto ouvimos essa narração, o filme mostra imagens de manifestantes se preparando para protestar, eles estão com os rostos cobertos correndo com paus e pedras na mão. A narração se encerra e a multidão continua a sua luta tomando as ruas. Chegamos assim finalmente, no “Hoje”. Voltamos a ver brevemente o tornado do início do filme, enquanto ouvimos as vozes ressonantes da multidão nas ruas. Por fim, temos antes dos créditos finais um poema de Pyotr Kropotkin, que usamos como epígrafe dessa sessão.

Essa breve descrição tenta contemplar a maneira como o filme roteiriza o seu material. Mas obviamente, muito da protuberância das imagens se perde nesse resumo. A montagem do filme é como um grande fluxo de imagens-acontecimentos, um transe de imagens emergenciais de origens e ressonâncias diversas. Essas imagens-acontecimentos são todas feitas em meio aos protestos ou seus desdobramentos diretos, sendo dessa forma muitas vezes tremidas e com uma resolução ruim.

Assim, em muitos momentos, essas imagens-acontecimentos do filme são mais uma presença corporal de quem filma do que imagens figurativas ou explicativas. Snowdon, de certa forma, consegue levar adiante a proposição pasoliniana de compor um filme a partir de planos-sequências variados de um mesmo acontecimento – se pensarmos os eventos insurgentes como um objeto fílmico único. E a montagem do diretor opera justamente o ordenamento desse material, a transformação do filme em cinema.

E é justamente esse um dos desafios de *The Uprising*: como singularidades isoladas os seus vídeos são um material ressonante e potente; mas, ao compô-los em uma narrativa única, essa ressonância não nos afeta da mesma forma no corpo fílmico resultante. Podemos pensar essa questão sob o aspecto do ponto de vista do filme e da identificação do espectador. Em *Tahrir: liberation square* e em *The Square*, os documentários contavam com manifestantes personagens como ponto de apoio para a narrativa. Ainda que os filmes também incorporassem outros elementos como a câmera subjetiva do diretor (em *Tahrir*) e a utilização de imagens da televisão e da internet (*The Square*), o grupo de personagens estava constantemente presente como uma âncora, um lugar de identificação para o espectador.

The Uprising, por sua vez, constrói a sua narrativa a partir de diversas imagens de manifestantes anônimos. Esses vídeos, em geral, feitos de forma amadora com a câmera na mão carregam a presença dos manifestantes que os produzem – tanto pelo ponto de vista subjetivo e a narração em primeira pessoa, quanto pelas marcas corporais dos realizadores que perpassam nas imagens: a respiração pesada e o tremor das imagens, em momentos de deslocamento, ou mesmo as sombras dos corpos refletidas para dentro do plano. Mas, se em cada vídeo individualmente esse produtor amador das imagens funciona como um ponto de

identificação, o mesmo não acontece com o resultado final do filme. Ao colocar de forma sucessiva todas essas perspectivas, as narrações com vozes variadas, os tons e afecções diversos, o filme dilui esse produtor de imagens em uma multiplicidade de olhares – assim como o ponto de apoio narrativo do espectador. Não há uma identificação convencional possível com um sujeito ou personagem.

Em uma entrevista⁶³ sobre o filme, Peter Snowdon comenta a questão da ausência de personagens na frente da câmera como ponto de identificação para o espectador. Segundo o diretor, o efeito é proposital e é uma das características do seu cinema. E apesar de provocar o que Snowdon vai chamar de “experiência desestabilizadora para o espectador”, para o realizador essa desestabilização pode ser uma consequência positiva, principalmente sob a perspectiva política (SNOWDON, 2014). Ainda assim, essa desestabilização torna a narrativa do filme menos fluída. E mais do que o conjunto das imagens, a relação de ressonância torna-se mais forte em relação aos vídeos como singularidades. Mais do que pela história que costura as imagens de arquivo, a força do filme reside no valor de documento do seu material.

Portanto, podemos dizer que *The Uprising* é um filme de montagem carregado de *resíduo* do seu material de arquivo. Resíduo é o termo que Jean-Claude Bernardet vai usar para falar de quando o contexto original da imagem utilizada em um filme de arquivo sobrepõe o novo texto que este está querendo criar (BERNARDET, 2004, p. 77-78). A ressonância das imagens originais é um resíduo que permanece de forma intensa no filme de Snowdon.

E foi justamente a ressonância desse material que motivou a existência do filme, em primeiro lugar. Para Snowdon o projeto começou a ser pensado a partir da sua própria experiência de assistir às imagens da Revolução do Egito, via internet, quase imediatamente ao desenrolar dos eventos, como o diretor relata: “Fiquei impressionado com a energia bruta e a emoção que esses vídeos transmitiam. Ao invés de ser alienado pela distância entre nós, eu me senti atingido pela mesma onda de energia que estava tomando o país e os princípios do seu povo”(SNOWDON, 2015)⁶⁴.

A partir de sua experiência de mergulho nos vídeos-acontecimentos postados no *Youtube* de vários países durante as Revoluções Árabes, Snowdon pode notar não só a afecção que estes provocavam nele, mas também como eram ressonantes entre si. E embora o autor não use o termo ressonância entre as imagens, é exatamente esse efeito que ele descreve ao

63 Tradução livre. A entrevista de Peter Snowdon para Bomb Magazine está acessível no endereço: <http://bombmagazine.org/article/1000048/peter-snowdon>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

64 Tradução livre do texto de apresentação do filme no site oficial: <http://theuprising.be/>. Acesso em 30 de janeiro de 2015.

falar dos vídeos: “Eu vi como eles frequentemente se ecoavam, como se fossem parte de uma conversa em andamento, na qual símbolos, slogans e as suas imagens se tornam os vetores pelos quais a energia coletiva circulava e se fortalecia”(SNOWDON, 2015). Essa energia coletiva que descreve Snowden é justamente o que estamos chamando de ressonância. A experiência do diretor ao assistir aos vídeos postados pela multidão na internet durante as manifestações foi a de acompanhar a ressonância destas pelas imagens, como cada vídeo ao mesmo tempo em que denunciava uma repressão policial, mostrava um protesto ou fazia uma convocação para os próximos criava uma afecção entre os manifestantes, estando estes no mesmo país ou em regiões distantes.

O processo de produção do filme começou por organizar as imagens como uma antologia: procurando em vídeos diferentes os gestos e ações que ressoavam de outras imagens. O objetivo seria o de mostrar em países diversos como as revoluções seguiam desenvolvimentos similares e ressonantes entre si: as convocações para os protestos, as marchas da multidão, os confrontos com a polícia, etc. Mas, segundo o diretor, narrativamente a repetição dos acontecimentos em países distintos, apesar de demonstrar a circulação da energia coletiva na região, não funcionava na montagem do filme. Mais do que a sobreposição dos mesmos gestos, o diretor partiu para um processo de linearização de uma história que trataria não mais daquelas insurgências em suas singularidades, e sim de uma insurreição que só existiria no filme, tomando emprestadas as imagens das revoluções reais. Acreditamos que o que esse procedimento termina por fazer é um processo de desterritorialização dessas imagens.

Dessa forma, partindo das imagens-acontecimentos e emergências das revoluções, o filme vai usar um efeito de quase ficcionalização, criando a sua própria revolução por vir. Essa revolução do filme não segue os limites territoriais dos países de origem das imagens, a cronologia dos eventos de suas insurgências e os contextos políticos de cada local. Assim, uma convocação de protesto na Tunísia pode ser seguida pela multidão nas ruas no Egito ou a repressão violenta no Iêmen pode ser contada no dia seguinte pela experiência semelhante de um manifestante na Síria.

Por causa dessa desterritorialização das imagens o filme afasta-se de um sentido meramente documental dos acontecimentos. Snowden vai defender que o “processo do documentário também pode ser usado para deslocar e romper a realidade, ou ao menos nossas ideias convencionais sobre a realidade” (SNOWDON, 2014). O diretor acredita que conseguiu tornar visível a partir da sua edição do material do *Youtube* uma conversa entre as diversas imagens, sem com isso eliminar o caráter emocional e de imediatismo dos vídeos

originais (SNOWDON, 2014).

Nesse sentido, o resíduo ressonante, mais do que um efeito colateral indesejável da montagem, é um elemento fundamental para a potência do filme. Mais do que um filme sobre as Revoluções Árabes, *The Uprising* é um filme sobre as imagens emergenciais dessas insurgências que circularam na internet e foram ressonantes tanto para os envolvidos diretamente nos acontecimentos, quanto para quem os vivia como espectador. A partir do filme, essas imagens-acontecimentos passaram a possuir mais um canal de circulação e atualizam suas potências de afetarem os espectadores.

Da mesma forma, ao fixar o seu ponto final como um presente (o hoje) da revolução que não veremos nas imagens, ou seja, um presente que permanece irrealizável, a revolução imaginária do filme torna-se uma espécie de acontecimento puro. Essa pan-revolução árabe das imagens é um eterno devir fílmico. Trata-se, assim de um filme que não se situa no passado histórico, mas na projeção de um futuro da revolução a partir de suas próprias imagens ressonantes.

4. A ressonância dos vaga-lumes

Os eventos insurgentes nos países árabes são os que foram, dentro desse novo ciclo de protestos, os mais politicamente atravessado por uma maior potência ressonante, sobretudo no Egito e na Tunísia. Nesses países, a tomada das ruas pela multidão foi capaz de derrubar os regimes vigentes e traçar novos desdobramentos políticos. Em outros países, em que os regimes foram apenas parcialmente derrubados ou nos quais os conflitos evoluíram para uma situação de guerra civil, a ressonância da multidão foi também altamente potente. Por isso, temos em relação a essas revoluções a produção de imagens-acontecimento marcadas por uma forte ressonância.

Ao pensar os filmes dessa sessão, procuramos fazer uma análise que destacasse tanto a ressonância do seu conteúdo (dos eventos insurgentes que eles abordam) quanto a ressonância da montagem das imagens (quais estratégias e formatos narrativos que são usados na sua construção). Embora os três filmes abordem a Revolução Árabe, eles partem de pontos diferentes desde a sua concepção temática até a forma de estruturar a suas imagens.

Em *Tahrir: Revolution Square* a insurgência do Egito é abordada de forma cronológica e intensa (com o diretor acampando junto com os manifestantes), no limite temporal de um pouco menos de duas semanas, entre janeiro e fevereiro de 2011. O documentário estabeleceu-se, dessa forma, no nó ressonante da revolução - a praça Tahrir - registrando as experiências intensas de convivência e luta da multidão naqueles dias. Como o filme se encerra na manhã

seguinte da derrubada de Mubarak, ele fixa-se exclusivamente na reverberação da multidão ocupando a praça nesses dias.

A partir do diretor como um personagem oculto (a pessoa que carrega a câmera) e alguns manifestantes como pontos de referência, o documentário elege os seus vaga-lumes que por suas ações e conversas nos ajudam a enxergar a revolução daqueles dias. São os contatos e as convivências nesse terreno condensados nesses poucos dias que criam as ressonâncias afetivas dos filmes. Estamos, como espectadores, assumindo um ponto de vista de dentro da multidão no decorrer do evento insurgente – sem sabermos se as próximas sequências serão de uma marcha, uma conversa entre manifestantes ou de enfrentamento com a polícia.

Já em *The Square* a Revolução no Egito é abordada a partir desse ponto (a ocupação da praça e a derrubada do governo de Mubarak) e se desdobra em uma série de eventos políticos que o sucedem – incluindo a pressão para a realização de eleições e, posteriormente, novas manifestações para a retirada do presidente eleito. O filme também segue os eventos cronologicamente, mas a sua abordagem por estações inclui os dois anos e meio que sucedem o início da revolução. Há uma intensidade menor da ressonância da multidão nos eventos a partir dessa dilatação do tempo de filmagem.

Ao mesmo tempo, esses eventos se multiplicam em uma infinidade de afetos diferentes dos personagens ao longo dos meses. Os muitos encontros entre os protagonistas, muitas vezes em situações criadas exclusivamente para o filme, mostram a potência dos laços afetivos criada entre aqueles ativistas ao longo do desenrolar dos processos políticos. *The Square* assim mais do que nos mostrar os manifestantes vaga-lumes por alguns dias, desloca-se com estes no desdobramento dos eventos insurgentes.

The Uprising por sua vez não vai tratar de uma revolução existente, mas de uma insurgência criada no filme a partir das imagens das insurreições reais que ocorreram nos países árabes no início de 2011. Enquanto a estratégia de montagem preserva um grande resíduo da ressonância dos vídeos-acontecimentos que compõem o material de arquivo, o acontecimento ressonante que o filme constrói na narrativa é puro devir.

O filme não possui personagens vaga-lumes que nos ajudam a nos deslocar e enxergar nas noites de revolução, mas uma infinidade de vaga-lumes anônimos produtores de imagens amadoras. Cabe ao espectador desloca-se pela montagem para enxergar essa pan-revolução proposta pelo filme. Assim, mais do que uma temporalidade do evento insurgente encerrado, *The Uprising* nos propõe uma temporalidade *kairós* do acontecimento – que devemos agarrar pelos cabelos para acompanhar o seu transcorrer permanente.

CAPÍTULO IV – 15 M: As Imagens da Multidão Conectada

“Democracia Real Ya! Ocupe as ruas. Não somos mercadorias nas mãos de políticos e banqueiros”. Com esse slogan foram convocadas as marchas do dia 15 de Maio (15M) de 2011 nas principais cidades da Espanha. A convocatória foi feita pela união de coletivos e grupos diversos, como: o *Estado del Malestar*, a *Juventud sin Futuro*, a *Juventud en acción*, a *Plataforma de los Afectados por la Hipoteca*, os *Anonymous* espanhóis, o *x.net*, o *Nolesvotes*, entre outros. Até essa experiência do 15M, esses coletivos atuavam singularmente em suas mobilizações específicas: contra o endividamento, o desemprego, as leis de controle e censura da internet, entre outras questões. Mas, em 2011, esses grupos muito diversos entre si começaram pela primeira vez a realmente se articular de uma forma conjunta. Nesse ano, a crise financeira e social do país somada às ressonâncias da Revolução das Panelas da Islândia ao final de 2010 e os levantes nos países árabes no início de 2011 afetaram em cheio os ativistas espanhóis, que movidos por essa urgência e insurgências uniram as suas forças.

A princípio, a iniciativa dos coletivos foi criar um espaço de discussão na rede, e assim surgiu o *Democracia Real Ya!*, que funcionava como um grupo no *Facebook*, uma lista de e-mails, um fórum e um blog. O espaço era usado pelas diversas organizações, mas não representava em si um grupo ou uma plataforma – apenas nós ressonantes virtuais para a conversa dos ativistas e para a divulgação de propostas e eventos. A partir dessa iniciativa surgiu a convocatória para as marchas do dia 15 de maio, que chamava os espanhóis a irem às ruas uma semana antes das eleições municipais que ocorreriam em todo país. Entre outras questões, a manifestação colocava em evidência a insatisfação dos ativistas com a democracia representativa e o processo eleitoral viciado.

Dessa forma, sem o apoio das organizações políticas tradicionais (partidos, sindicatos e associações), a chamada para a ocupação das ruas foi feita via redes sociais – utilizando, sobretudo, os espaços construídos pela *Democracia Real Ya!*. A resposta e a presença da multidão foram intensas: cerca de 50 mil manifestantes em Madrid, 20 mil em Barcelona e 10 mil em Valência compareceram às ruas naquele dia 15 de maio. Em outra dezena de cidades espanholas também foram realizadas marchas da multidão nesse dia. Mais do que concentrar os protestos em uma cidade ou região do país, o objetivo era que cada local pudesse organizar a sua própria manifestação trazendo para a pauta as suas questões específicas.

As marchas se encerraram ao final do dia 15 e, enquanto a maioria dos manifestantes retorna às suas casas, um pequeno grupo decide permanecer na praça Puerta del Sol, em Madrid, para conversar e continuar o debate de ideias motivadas pelo dia de protesto. A

notícia ressoou rapidamente pelas redes sociais e logo outros manifestantes juntaram-se a esses poucos primeiros. A praça da Catalunya, em Barcelona, passou por um processo semelhante e em poucos dias a ressonância do movimento de acampamento se espalhou para mais de 100 cidades na Espanha e para outras centenas ao redor do mundo. Entre as tentativas de dissolução dos nós ressonantes nas praças pela polícia e os momentos de reestruturações do movimento, as acampadas seguiram até julho daquele ano, quando a maioria se desfez.

Ainda assim, muitos dos coletivos políticos fortalecidos ou criados através da convivência da multidão nas ruas durante aqueles meses continuam em atividade até os dias atuais. O movimento também permaneceu em algumas cidades realizando assembleias regionais ou de bairro periodicamente. Outro desdobramento foi o surgimento de uma série de partidos políticos a partir de grupos e ativistas do 15M, como o *Equo*, o *Podemos*, o *Movimiento Ciudadano*, a *Red Ciudadana Partido X*, a *Renovación Democrática Ciudadana RED*, a *Agrupación Electoral Recortes Cero* e o *Vox*⁶⁵. Nas eleições de 2014, o *Podemos* foi o partido que conquistou um maior número de votos e cargos entre os que se reivindicam como frutos das manifestações espanholas de 2011.

Como já dissemos, o 15M nasceu da composição de coletivos diversos e fortaleceu-se pela convivência da multidão nas ruas e nos acampamentos. Por isso, o movimento não tinha a princípio uma denominação própria. Uma grande parte dos seus integrantes prefere até hoje referir-se a ele apenas como o 15M, marcando assim a data de início dos protestos. Denominações como “o movimento dos movimentos”, “o movimento das praças” ou “das redes” também são eventualmente utilizadas pelos ativistas. Mas a nomenclatura que se colou definitivamente às manifestações espanholas foi o de movimento dos *Indignados*.

O termo foi amplamente adotado pela mídia. E, apesar de desagradar a grande parte dos ativistas pelo seu teor mais emocional do que político, foi reapropriado por uma parte dos manifestantes como uma forma de reafirmar as suas reivindicações e as críticas ao sistema político e social (que só poderiam levar à indignação e à necessidade de uma transformação profunda). Conforme explicamos na introdução dessa pesquisa, daremos preferência à denominação 15M, por ser a mais comumente utilizada pelos próprios manifestantes. Ainda assim, consideramos fundamental pensar um pouco as implicações (de composição e de decomposição) da indignação como um afeto da multidão motivador de um evento ressonante.

65 Segue a lista dos links das páginas dos partidos surgidos a partir de 2014 como ressonância ao movimento 15M: <http://www.partidoequo.es/quienes-somos>; <http://www.podemos.info/es/quienes-somos>; <http://movciudadano.es/>; <http://partidox.org/>; www.movimiento-red.com; <http://www.recorteszero.es/>; <http://www.voxespana.es/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

Segundo Manuel Castells, essa denominação teria influência direta do ensaio “Indignez-vous!”, do filósofo francês Stéphanne Hessel, cuja tradução havia circulado amplamente nas mãos da juventude espanhola nos meses anteriores aos protestos (CASTELLS, 2013, p. 89). Nesse texto Stéphanne Hessel faz uma análise da conjuntura social e política contemporânea tendo como referência a sua experiência no movimento de resistência da França ocupada da Segunda Guerra Mundial. Hessel denuncia que, ao longo da segunda metade do século XX, os programas sociais defendidos e implantados pelos membros do movimento de resistência e liberação na França do pós-guerra foram sendo desmontados por políticas cada vez mais neoliberais e pouco preocupadas com o bem-estar social.

O filósofo, então, conclama às novas gerações que olhem ao redor e “Indignem-se!”, tendo como inspiração o movimento de resistência francês. A indignação é para Hessel o ponto de partida para o engajamento político: “Eu desejo a todos, a cada um entre vocês, de ter o seu motivo de indignação. É precioso. Quando alguma coisa lhe indigna como eu fui indignado pelo nazismo, então nós nos tornamos militantes, fortes e engajados”⁶⁶ (HESSEL, 2010, p. 12). Para o filósofo, esse engajamento político deve ser direcionado para movimentos não violentos e que tenham como princípio a conciliação entre as culturas diferentes (Ibidem, p. 19).

Partindo de um posicionamento político anarquista, o Comitê Invisível vai questionar a influência que o ensaio de Hessel de fato teve na mobilização espanhola. O Comitê começa por acusar o texto de fazer apologia a “uma insurreição cidadã das consciências”, um tipo de insurreição que só serviria para evitar a realização de uma transformação revolucionária verdadeira (COMITÊ INVISÍVEL, 2014, p. 55). A partir da experiência de participação dos autores na primeira semana de ocupação da Puerta del Sol, eles afirmam que os manifestantes faziam muitas referências à praça Tahrir como inspiração ao movimento e nenhuma ao texto do filósofo francês. Os autores creditam assim a denominação de Indignados como um acontecimento externo ao movimento, responsabilizando o jornal de esquerda *El país* pela utilização inicial do termo.

O Comitê critica a denominação principalmente pela sua falta de potência transformadora, afirmando que às massas indignadas não restaria outra coisa a fazer além de protestar impotentemente (Ibidem, p. 56). Por isso, para o Comitê a indignação seria a “intensidade política máxima que pode alcançar o indivíduo atomizado, indivíduo que confunde o mundo com a sua tela como confunde os seus sentimentos com os seus

66 Tradução livre.

pensamentos”⁶⁷ (Ibdem, p. 61). Por essa linha de raciocínio, a indignação seria de fato um afeto pouco ressonante para os levantes da multidão.

Já a análise de Negri e Hardt sobre a potência da indignação como um afeto capaz de provocar um acontecimento revolucionário da multidão é bastante menos crítica, ainda que acabe por afirmar a necessidade de outros fatores para efetivação de uma real transformação. A dupla de autores vai partir da noção de indignação em Spinoza, para quem esse afeto era o “material básico a partir do qual movimentos de revolta e rebelião se desenvolvem” (HARDT; NEGRI, 2009, p. 235). Através desse afeto, a multidão descobriria a sua capacidade de lutar contra a opressão e o sofrimento coletivo. Segundo os autores, na indignação estaria inerente certo grau de violência.

Porém, esse afeto estaria sempre ligado a um “fenômeno singular”, ou seja, a um incidente ou ataque específico. Esse fato tornaria questionável se a potência da indignação poderia ser pensada para além de uma reação espontânea, mas como também uma estratégia política da multidão (Ibdem, p. 236). Essa é uma das questões que atravessam a teoria de Negri e Hardt: como transformar uma revolta da multidão em uma revolução efetiva que leve a processos reais de transformações políticas e sociais? Nesse caso, a questão seria: como partindo da indignação como um afeto provocado por um fenômeno singular, seria possível utilizar a potência coletiva desse afeto para um processo de mudança duradouro? Pois, historicamente, foram diversos os momentos em que a multidão rebelou-se e indignou-se diante de injustiças; mas foram poucas as rebeliões que sobreviveram à efemeridade de um primeiro momento de revolta. Por esses motivos, os autores defendem que a expressão da indignação, embora essencial para o processo de transformação, não é o suficiente se não se transformar *a posteriori* em um tipo de organização da multidão (Ibdem, p. 240).

Por isso, acreditamos, mesmo considerando a hipótese de que o 15M tenha se originado a partir da indignação como um afeto provocador da multidão, que o seu real processo de ressonância acontece a partir do momento em que a multidão se une pelas redes usando a sua potência criativa para se mobilizar e a marcha de um dia se transforma no acampamento e mobilização de vários meses. Foram nos processos de organização e de gestão das acampadas (antes e durante a sua realização) que os manifestantes espanhóis começaram a se compor como um corpo coletivo, capaz de afetar e ser afetado pelas suas singularidades e por muitos outros afetos além do de indignação. Assim, mais do que a indignação como um afeto propulsor (para Hessel, Castells, Negri e Hardt) ou de imobilização (para o Comitê Invisível), vamos nos interessar nessa análise pelos outros afetos surgidos nos

67 Tradução livre.

encontros alegres da multidão.

Para além das praças, o 15M caracterizou-se também por ser intensamente organizado pelas redes digitais. Desde o princípio, o movimento espanhol teve como elemento constituinte diversos coletivos que atuavam na luta contra a vigilância e o controle da internet (como o *x.net*, o *anonymous* e o *nolesvotes*), assim como a utilização dos espaços da rede como um local de discussão, mobilização e encontros entre os ativistas (sobretudo com a criação do *Democracia Real Ya!*).

Para o ativista e pesquisador Javier Toret, o movimento espanhol forma junto com as Revoluções Árabes, o *Occupy Wall Street*, o movimento mexicano *#YoSoy132* um mosaico de revoltas conectadas que marcaram o ano de 2011. Esses movimentos “fazendo uso das redes sociais digitais, da telefonia móvel e da internet, conseguiram erodir a legitimidade dos poderes constituídos, articulando a tomada do espaço urbano com uma guerrilha *infomidiática* distribuída”⁶⁸ (TORET, 2014, p. 283). A partir da sua participação direta no movimento 15M, Toret defende que as lutas da internet e o uso intenso das redes digitais pelos ativistas foram dinâmicas fundamentais no caso espanhol. O ativista vai contestar assim as narrativas sobre o 15M que privilegiam apenas as praças como local de visibilidade e o que ele vai denominar de “vivencialismo” nas ruas como elemento constitutivo único. Essa crítica de Toret nos parece importante por questionar a dicotomia entre as ruas e as redes, nesse caso sob o ponto de vista que privilegia a internet.

Nessa tese, tentamos fugir dessa polarização, pensando a ressonância como um afeto que atravessa tanto as praças quanto as telas afetando os corpos da multidão. Dessa forma, evitando as definições redutoras, o pesquisador vai descrever o 15M como um movimento complexo, heterogêneo e multidirecional. Sendo ao mesmo tempo: “Em parte movimento social, em parte constelação afetiva, em parte processo de auto-organização ou autonomia digital, em parte um 'clima', etc.” (Ibdem, p. 183).

Toret destaca, assim, três elementos essenciais para entender as genealogias subjetivas e políticas do 15M. Em primeiro lugar, ele vai ressaltar a importância do ativismo surgido nas lutas por uma internet livre e neutra nos anos anteriores a 2011. Para o pesquisador, o 15M herdou dessas lutas a cultura colaborativa e o ativismo distribuído online. O segundo elemento seria resultado do engajamento da multidão conectada originária dos movimentos de internet, que foi responsável por implantar novas táticas e estratégias de comunicação e organização mediadas pelo uso de tecnologias no movimento. E, em terceiro lugar, Toret destaca a influência direta das Revoluções Árabes no surgimento do 15M. O pesquisador

68 Tradução livre.

acredita que: “a presença na mídia e nas redes destas revoltas empoderou a todas as pessoas que observaram o levante da população árabe, e situou no imaginário coletivo a imagem de um novo possível” (TORET, 2014, p. 285). Esse imaginário coletivo foi decisivo, por exemplo, para que a decisão de acampar nas praças surgisse de forma espontânea entre os manifestantes espanhóis, inspirados pela imagem da praça Tahrir em janeiro e fevereiro daquele mesmo ano.

No processo de construção das manifestações do dia 15, a experiência da multidão conectada foi fundamental para uma ressonância de afetos alegres entre os ativistas. Toret defende que o uso de redes sociais populares nas convocatórias para o protesto facilitava as pessoas tomarem conhecimento do evento e também, principalmente, passassem rapidamente de simpatizantes a participantes ativos do movimento (Ibdem, p. 289). Assim, para o pesquisador, a campanha viral, colaborativa e descentralizada promovida pela *Democracia Real Ya!* nos meses que antecederam a manifestação produziu um “estado de ânimo coletivo, um clima de participação, de alegria contagiosa e envolvente” (Ibdem, p. 290). O que esse processo evidencia é que a produção de encontros alegres da multidão também pode passar por interações que se dão no campo do ciberespaço, e não apenas presencialmente. Podemos dizer que, além dos acampamentos nas praças públicas, os grupos de discussão no *Facebook*, os perfis no *Twitter*, os blogs e as páginas dos movimentos também podem ser considerados como nós ressonantes ao concentrarem os bons encontros da multidão conectadas.

A constante ocupação do espaço urbano, durante e depois do período dos acampamentos nas praças, também foi uma das marcas do 15M. O movimento foi atualizando-se assim constantemente em #12M, #25S, #15N – adotando a prática de nomes curtos para os atos que combinam a data da sua realização (prática que já era comum no movimento de alterglobalização), mas adicionando o *hashtag* (#) como forma de indexação. Em “A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais”, Fábio Malini e Henrique Antoun vão chamar o 15M de *beta movimento*, por essa sua prática de realizar manifestações sem um nome definitivo, alterando-se de acordo com datas e pautas. Para os autores:

Ao nomear os movimentos com uma *hashtag*, os ativistas reúnem uma quantidade enorme de relatos e informações sob uma única palavra (exemplo, #15M). Criam uma 'tag de ordem' comum, pois vai ganhar significado a partir do aluvião de *tweets*, postagens e publicações feitos pela multidão conectada.
(MALINI; ANTOUN, 2013, p. 232)

Assim, ao mesmo tempo em que o nome dos atos sempre se altera, o formato de

nomeação cria um padrão que o torna reconhecível. Da mesma forma, o uso da *hashtag* nas redes sociais (sobretudo no *Twitter*) torna os textos, as fotos e os vídeos do movimento parte de um arquivo único que pode ser consultado durante e depois das manifestações. Segundo os autores, trata-se de uma forma da multidão conectada se apropriar dos usos de monitoramento de metadados utilizados pelas grandes corporações: “É uma apropriação para si do metadado, uma espécie de *torrent* da resistência, cujo arquivo final gera uma outra realidade ou consciência, dissociada do modo capitalístico do vigilantismo em vigor” (MALINI; ANTOUN, 2013, p. 233). Assim, ao mesmo tempo em que cada manifestação marca novos encontros da multidão conectada reivindicando a ocupação do espaço urbano, os atos também se tornam formas dessa multidão construir a própria narrativa na internet, subvertendo os usos dos mecanismos de controle a favor da construção livre de relatos múltiplos que se somam.

São essas relações ressonantes entre as redes, as ruas e as imagens da multidão conectada que pretendemos analisar nos quatro filmes sobre o 15M que abordaremos neste capítulo. As estratégias e as formas de tratar o evento ressonante são variadas. Em *Vers Madrid: the burning bright!* seguiremos o olhar do diretor francês Sylvain George que registra os desdobramentos do movimento entre 2011 e 2012. *15M: “Excelente. Revulsivo. Importante”* e *#19J un remix audiovisual en tres actos con un streaming y seis tuits* são filmes dirigidos pelo ativista do movimento espanhol Stéphane M. Grueso. No primeiro, o realizador faz uma narrativa geral sobre o 15M partindo da sua experiência como militante. Já #19J, Grueso vai editar sua transmissão em *streaming* da manifestação de 19 de julho de 2012 para montar um filme sobre o acontecimento. E *El Despertar de las Plazas. Un año de 15M*, dirigido por Lluç Guell Fleck e Jordi Oriola i Folch, é uma reflexão sobre o movimento feita um ano após o seu início. Para fazer esse balanço, os diretores promovem o encontro de sete manifestantes que participaram do acampamento na praça Canatalunya, em Barcelona.

1. *Vers Madrid*: o brilho ardente

“Cenas, fragmentos, repetições, variações, da luta de classes e da revolução”: é essa a afirmação de abertura que lemos nos créditos iniciais do documentário *Vers Madrid: the burning bright*, do realizador francês Sylvain George. O filme vai seguir por cerca de um ano e meio os acontecimentos do movimento 15M, focando-se na ocupação da praça Puerta del Sol, em Madrid. Para isso, George vai dividir o seu filme em três movimentos e momentos distintos: no primeiro, denominado Romanceiro do Sol, acompanhamos as primeiras semanas do acampamento do 15M em maio de 2011; no segundo, o Romanceiro do Povo, concentra-se nas manifestações e atos de comemoração ao primeiro aniversário do movimento, em maio de

2012; o terceiro e último, o *Romanceiro do Fogo*, mostra a repressão violenta sofrida pelo movimento em setembro de 2012. Em cada uma das partes, o filme terá ritmos diferentes seguindo as alterações de ânimos e de expectativas do próprio movimento espanhol – ainda que mantenha bastante autonomia sobre a forma como o acontecimento influencia a sua narrativa, sobretudo nos dois primeiros blocos.

Desde o início, o tom do filme é de uma crônica ao mesmo tempo política e poética, mais do que de explicação ou de ativismo político. Assim, as imagens tem um caráter de observação: do movimento 15M, dos manifestantes e da cidade de Madrid. O documentário segue também um pouco do cotidiano de um imigrante tunisiano (não nomeado pelo filme) que participa do 15M. Esse personagem narra uma parte da sua história como imigrante e sobre as dificuldades encontradas na Espanha, mas o filme não recorre a uma entrevista direta para a câmera como recurso. A voz do imigrante, o seu corpo se deslocando pela cidade, o seu pequeno quarto, todos esses elementos se incorporam ao documentário de uma forma mais livre e poética – seguindo a construção narrativa do documentário.

Quase a totalidade do filme é em preto em branco. Para além do recurso estético, que destaca a expressividade dos muitos rostos dos manifestantes que a câmera filma em primeiro plano, o efeito nos parece fundamental para efetivar a apropriação que *Vers Madrid* faz do acontecimento. Mais do que seguir o rumo dos eventos, entregando-se à sua temporalidade, cores e gestos, o documentário vai construir a sua própria narrativa do 15M. O filme se baseia em gestos, afetividades e sensações. A câmera nunca parece interferir, criar ou se aproveitar de situações pró-filmicas. Se eventualmente um olhar cruza diretamente a câmera, não é a metalinguagem que interessa, mas a expressividade de quem olha. Assim, no lugar das muitas cores que fariam vibrar o acampamento e as marchas, o documentário impõe a suas imagens um preto em branco cheio de contrastes e sombras.

Da mesma forma, o filme também tenta impor o seu tempo de contemplação ao tempo urgente do protesto. Na observação do 15M e das suas formas de funcionamento, o documentário dedicará uma grande parte registrando falas feitas em horas de microfone aberto ou de assembleia. Interessa menos o que está sendo dito como um significado, e mais as formas de dizer como uma expressão. Além dos discursos e apresentações, o documentário registra reuniões dos grupos de discussão, performances, apresentações musicais, etc. A partir dessa pequena coleção de momentos é que o filme, aos poucos, constrói as dinâmicas de funcionamento e convivência no acampamento. Mergulhamos, então, no registro do 15M apenas pelo olhar do diretor. A contemplação envolve também gravações de outros locais das cidades fora da Puerta del Sol e distante dos manifestantes.

O primeiro bloco do filme, como dissemos, se denomina Romanceiro do Sol e registrará acontecimentos de maio de 2011. O trecho inicia-se justamente pela gravação de um momento de microfone aberto na praça, situação que será mostrada inúmeras vezes no filme. A cena foca nos rostos e nas expressões dos corpos de quem fala e escuta. Demoram alguns minutos até que o plano se abra e só então podemos perceber quão lotada está a praça Puerta del Sol naquela noite. Ainda que nenhuma discussão seja mostrada de forma completa e a montagem não seja didática, pela observação da assembleia e das falas que se sucedem vamos desvendando alguns dos seus mecanismos de funcionamento.

Entendemos assim que há um momento dedicado para que os grupos de discussões, que já se reuniram previamente, apresentem as suas propostas, que só serão aprovadas diante do consenso da assembleia geral. Assistimos a um impasse em relação a uma proposta apresentada sobre o ensino laico. Embora a grande maioria dos presentes pareça concordar, há uma manifestante que diverge da proposição, tornando o consenso impossível. Desse impasse vemos surgir um questionamento sobre a necessidade e validade do consenso como método. Mas, por fim, compreendemos que a solução adotada foi a de retirar o termo laico da proposta, conseguindo assim aprová-la por maioria total. A montagem da cena não se dá de forma que a discussão aconteça sequencialmente, mas atravessada por outras falas e momentos em que as imagens apenas vagueiam pela multidão presente. Um pouco como a própria assembleia, o filme se permite um tempo para tergiversar ou mesmo mudar de assunto.

Logo após as cenas da assembleia geral, o filme entra em um grande bloco de imagens da cidade e dos seus arredores. Ao contrário do momento anterior, abundante em discursos e barulhos da multidão reunida, esse bloco é silencioso. A sequência é uma série de planos com pouco movimento da câmera e internos às imagens. De Madrid veremos: a natureza, objetos aleatórios (como lustres de luz ou roupas na estradas), ruas quase vazias, os moradores de rua dormindo à noite, as estátuas, alguns prédios abandonados, placas de aviso e serviços diversos e anúncios de publicidade, quase sempre filmados de forma estática.

Sylvain George vai descrever essas cenas como ecos do lugar em que se passa o acontecimento. Segundo o realizador: “Prestar atenção nessas coisas um pouco triviais, nesses elementos naturais, permite encontrar o teor desses eventos em toda a sua complexidade”⁶⁹ (GEORGE, 2014). Esses ecos funcionam como fragmentos para o que está em questão na praça: os prédios abandonados e os moradores de rua como contraponto ao movimento do

69 Tradução livre. A entrevista de Sylvain ao Jornal Mediapart está disponível em: <http://blogs.mediapart.fr/blog/quentin-mével/121114/vers-madrid-un-film-de-sylvain-george-rencontre>. Acesso em 10 de fevereiro.

hipotecados e à denúncia da especulação imobiliária, a publicidade consumista como contraponto à crise financeira, as ruas desertas em contraponto à praça lotada, os anúncios de serviços diversos e precários em contraponto ao desemprego, e assim por diante. Não que exista necessariamente uma correlação imediata entre todas essas passagens poéticas e as reivindicações do 15M. Há também os planos da natureza, a natureza morta dos objetos, as estátuas espalhadas por toda a cidade, entre muitos outros detalhes. No entanto, mesmo quando não há uma relação direta dessas imagens com o registro do movimento, elas parecem funcionar como um elo entre a cidade, como um todo, e a praça.

Após o longo passeio pelos arredores, o filme volta a Puerta del Sol. E seguimos acompanhando o cotidiano do 15M: informes sobre a ocupação em outras cidades, performances, apresentações musicais, assembleias, reuniões, atos coletivos, os manifestantes unidos para salvar o acampamento de uma chuva. Não são os eventos com grandes intensidade ressonantes que marcam esse bloco, mas os tempos mortos. Nada de urgente acontece.

Em um desses momentos banais do movimento, o encontro do grupo de discussão sobre imigração, veremos o imigrante da Tunísia pela primeira vez. Na reunião, enquanto outros ativistas discutem questões sobre formulações de propostas, o imigrante permanece calado. Mas o filme o segue até o seu alojamento. Em seu pequeno quarto, ele relatará a sua experiência de imigração clandestina, sobre como chegou à Espanha escondido embaixo de um caminhão dentro de um barco. O depoimento é feito para a câmera, mas mais do que uma entrevista ou um desabafo, a cena se constrói como uma conversa. O bloco se encerra enquanto seguimos o imigrante pelas ruas vazias da cidade à noite.

O segundo bloco, *Romanceiro dos Povos*, é marcado pelo salto temporal de um ano: estamos agora em Maio de 2012 e o 15M celebra o seu primeiro aniversário. O seguimento se inicia justamente na marcha de comemoração. Durante o dia vemos a multidão na ruas, carregando cartazes, entoando entusiasmada as palavras e cantos de ordem, vibrando com as mãos para o alto. É um momento de forte ressonância, o primeiro do filme. Mesmo em uma situação como essa marcha, em que a multidão lota as ruas, o documentário continua usando planos mais fechados e a câmera focando a expressividade dos rostos da multidão. Nesses rostos vemos muitos sorrisos e conversas animadas entre os manifestantes.

Para o diretor, o importante não era tentar filmar esse tipo de acontecimento como uma totalidade, mas capturar os indivíduos que compõe as manifestações, seus gestos e suas atenções: “Parece-me muito mais preciso me ater às singularidades e de tentar dar conta de um pensamento coletivo, complexo e contraditório. Não unívoco” (GEORGE, 2014). Por

causa dessa atenção aos detalhes e às expressões, podemos dizer que *Vers Madrid* é um filme que aborda o acontecimento ressonante pelas imagens do corpos singulares que fazem a multidão.

A ressonância das imagens também começa a se mostrar nesse bloco do documentário pelos confrontos entre esses corpos singulares e a polícia. Assim, na noite da marcha de aniversário, quando a maioria dos manifestantes foi para casa, o filme nos mostra um pequeno grupo que permanece na praça. Essa dezena de ativistas é duramente retirada do local pela polícia, que carrega à força os manifestantes que se recusam a se mover. Durante a repressão, muitos são presos, outros tantos fogem às pressas da praça.

Nesse bloco, após as cenas de forte ressonância, voltamos a encontrar o imigrante tunisiano. Ele vaga pelas ruas desertas a noite. E mais uma vez, faz uma narrativa sobre a sua condição de estrangeiro – dessa vez, discorrendo sobre as dificuldades de conseguir emprego fixo e os documentos oficiais. Mas, nessa inserção, a sua voz entra como uma narração em *off*, enquanto o andarilho sozinho percorre a cidade. Diferente de outros filmes que analisamos até aqui, como o *The Square* e *Tahrir: liberation square*, a inserção desse personagem não é usada como uma forma de criar uma identificação entre o espectador e os manifestantes de uma forma geral.

O imigrante sem nome de *Vers Madrid* não parece inserido intensamente ao movimento do 15M. Depois da cena do grupo de discussão, o filme não voltará a mostrá-lo em nenhuma das imagens de protesto ou de assembleia e nenhum dos seus depoimentos é diretamente sobre o movimento. Mais do que um ativista exemplar, o imigrante é um novo contraponto – assim como as imagens da cidade. Condição que ganha ainda uma força maior pela sua situação de estrangeiro, de não pertencente. Até a língua é uma barreira que separa o imigrante dos demais, os seus depoimentos são todos feitos em francês, enquanto, obviamente, os manifestantes falam todos castelhano.

A segunda parte do filme encerra-se com a sequência de eventos: assembleia geral, marcha e novo confronto com a polícia. Entre as cenas, destacamos o momento em que a manifestação encontra-se com uma barreira de policiais, que impede a multidão de prosseguir. Diante do impasse, alguns ativistas começam um diálogo com os policiais, que permanecem estáticos. Após esbravejar em vão com os homens da lei, um dos manifestantes decide ficar completamente nu – gesto que é seguido imediatamente por outro ativista. Assim, os dois permanecem sem roupas, portando apenas os próprios corpos frente a barreira de policiais cobertos por uniformes pesados, capacetes e escudos. A mensagem é evidente: contra as armas do Estado, a multidão investe apenas com o seu próprio corpo. Esta é a mensagem

também de um grito repetido diversas vezes pela multidão ressonante nas marchas do filme: “Essas são as nossas armas!”, bradam os manifestantes mostrando as mãos para cima e vazias, como as suas armas inexistentes.

O terceiro e último bloco do documentário, *Romanceiro do Fogo*, situa-se apenas alguns meses depois, em setembro de 2012. Porém, nesse pequeno intervalo, algo parece ter se partido no 15M. O tom da mudança mostra-se no filme já pelas imagens que abrem o bloco: são coloridas e estão em um formato menor do que o restante do filme (o que evidencia a origem distinta do material). Sem a inserção de nenhum som, assistimos nelas a repressão violenta da polícia aos manifestantes, retirando-os da praça com o uso de muita força e de cassetetes. Alguns poucos ativistas reagem, usando as mãos e as pernas como armas. A maioria tenta apenas resistir. Ao redor, muitos fotografam e filmam. Essas imagens que vemos estão razoavelmente afastadas, com um ponto de vista ligeiramente de cima da rua.

Após as fortes cenas de violência policial, o filme contextualizará o ocorrido por meio da troca de mensagens entre o realizador e um ativista. A primeira mensagem do manifestante que será identificado apenas por “S.A.” diz: “Caro Sylvain George, Eu conheço um pouco o seu trabalho. E soube que você está trabalhando em um filme sobre o 15M. Desde ontem, o espírito está muito diferente em Madrid, depois do 25S. Eu imagino que vocês saiba.. Saudações, S.A.”⁷⁰. Entendemos então que as imagens que abriram o bloco são da repressão ocorrida no 25 de setembro (25S) e que após o confronto violento os ânimos estão estremecidos entre os ativistas.

O realizador responde lamentando o fato de não ter presenciado o ato do dia 25 (o que explica a utilização das imagens de origem diferente na abertura do bloco) e questionando o manifestante sobre o que ele quer dizer com essa mudança de espírito, se essa seria alguma forma de virada ou de mudança de posicionamento. A nova mensagem do ativista vem com um tom de desolação:

Caro Sylvain George, Sem dúvida. Uma virada aconteceu. O espírito do 15M morreu. Ninguém disse coisa alguma sobre isso, mas todos sabem. Nós tentamos manter o diálogo. Mas o caso Urdangarin, os juízes com mentalidades do século XIX decidindo sobre a nova lei do aborto, os novos casos de corrupção, a construção do EuroVegas, os novos impostos... A sociedade mudou de ideia. Os políticos estão fazendo o oposto aos seus programas eleitorais. As pessoas estão com raiva... Não se preocupe por não ter estado em Madrid no 25S. Neste sábado, 29, haverá um novo ato para tentar rodear o Congresso na Praça Neptune. Não perca, talvez será interessante... Há ainda policiais disfarçados que iniciam a violência... Eu viajarei para o sul esse final de semana mas espero conhecê-lo em breve. Meu inglês é ruim. Desculpe-me. Espero que entenda algo. Saudações, S.A.⁷¹

70 Tradução livre.

71 Tradução livre.

Após a troca de informações, o filme volta direto de uma manifestação em Madrid. É o ato de 29 de setembro no Congresso, do qual falara o ativista na mensagem. No início, a manifestação transcorre com tranquilidade, com polícia observando o protesto de perto e sem intervir. As imagens de George seguem a sua forma de buscar singularidades e mostrar os rostos expressivos na multidão. Mas, nesse bloco, é o evento ressonante que estabelece o ritmo das imagens e rapidamente as ruas voltam a se transformar em cenário de confronto entre a polícia e os manifestantes.

Diante de manifestações que se tornaram sinônimo de confronto e dura repressão, o filme encerra o registro do 15M com um último e-mail, agora assinado pelo ativista “G.”. Para o manifestante, a situação continua a piorar para o movimento: depois de aprovar mudanças no Código Penal e prever condenação de 2 a 4 anos de prisão para quem fizer resistência pacífica e de 2 anos de prisão mínimos para quem organizar manifestações pela internet, o governo agora tenta limitar o direito constitucional de manifestação nas ruas. Como último contraponto, o filme volta às ruas de Madrid e mostra que a situação do imigrante tunisiano também em nada melhorou: ele vende cerveja de forma clandestina. Ao fim, na praça Puerta del Sol restam apenas as estátuas imóveis.

Assim como o clima entre os ativistas do 15M transformou-se, o tom do filme também é outro neste último bloco. Da crônica do cotidiano do movimento que impõe o seu próprio ritmo de observação às imagens que registra, o documentário procura adaptar-se ao novo momento em que se sobressaem a repressão e os corpos da multidão em fuga. Podemos dizer que a ressonância da multidão em confronto com a polícia afeta a montagem e o ritmo do filme, fazendo-o ressoar no seu ritmo e ânimo.

2. *El Despertar de las Plazas*: um ano de 15M

El Despertar de las Plazas. Un año de 15M é dirigido por Lluç Guell Fleck e Jordi Oriola i Folch. O filme começa com imagens da Revolução no Egito, em 2011, indo diretamente para a manifestação em Barcelona em 15 de maio do mesmo ano. Logo, corta bruscamente para um bairro pacato, Sant Boi del Llobregat, um ano depois da marcha inicial do 15M. Estamos no terraço de uma casa, nele vemos a chegada de algumas pessoas que vão se apresentando ou se cumprimentando. Há uma refeição sendo preparada. Só então o anfitrião explica, no filme, o motivo do encontro: reunir ativistas que participaram da acampada na praça Catalunya para refletirem conjuntamente sobre a sua experiência, um ano depois. Estes são: Ivan Gordillo, Jorge Luís Marzo, Marcos Andrés, Maribel Rodríguez, Pau Sabater, Roger Bernat e José Luís Díaz.

Em uma roda de conversa, os manifestantes começam a relatar o momento em que se juntaram ao acampamento. E, então, estamos de volta no tempo, com imagens do 16 de maio de 2011. As imagens mostram a praça Catalunya naquela noite em que se começou a formar a acampada de Barcelona. Vemos alguns ativistas que se reúnem ao centro da praça, enquanto outros ainda estão chegando. O filme mostra assim esse pequeno grupo ir crescendo, começar a fazer as suas reuniões e assembleias gerais, montar as barracas, servir refeições, enfim, formar um acampamento em total funcionamento na praça. Há um movimento constante entre o depoimento dos ativistas reunidos no terraço, feito em 2012, e as imagens do que eles estão relatando, feitas em 2011. Os depoimentos são, dessa forma, usados como narração em *off* para as imagens de 2011. Há também o uso de entrevistas feitos com esses ativistas e outros manifestantes ou visitantes na praça durante a sua ocupação.

Entre outras histórias, o filme conta a de Marcos Andrés – um dos sete presentes na confraternização de um ano depois, no terraço. O ativista havia sido demitido da Telefônica, após 22 anos trabalhando na empresa de telefonia. Foi nesse contexto que acabou se aproximando e participando do 15M ativamente. A empresa de comunicação havia demitido nos últimos anos mais de 6 mil trabalhadores e ameaçava cortar os benefícios sociais dos que continuam empregados. Assim, mais do que a luta de Marcos, trata-se de uma luta coletiva para que a Telefônica reveja o processo dos funcionários demitidos. O filme vai mostrar as manifestações organizadas pelo sindicato e por outros trabalhadores demitidos, que travam junto com Marcos uma batalha judicial contra as demissões.

Ao relatarem os acontecimentos da ocupação, os manifestantes vão destacar o dia 27 de maio de 2011 como um momento definitivo para o fortalecimento do 15M em Barcelona. Nesse dia, na praça Catalunya, ocorre uma tentativa da polícia de desfazer o acampamento. Vemos, assim, os manifestantes sentados no chão, com as mãos para cima, gritando: “não à violência!”, enquanto a polícia os rodeia na praça e com helicópteros. Apesar de serem duramente atacados pela polícia, os manifestantes conseguem resistir sem revidar e recuperar a praça, fazendo os policiais recuarem. O momento é uma grande vitória para o 15M. É também de intensa ressonância e expansão dessa: as imagens da repressão violenta da polícia afetam as pessoas que nunca haviam estado na ocupação e não haviam se aproximado anteriormente do 15M, criando novas solidariedades.

Fortalecido, o movimento realiza nos dias 14 e 15 de junho de 2011 uma manifestação em frente ao Parlamento. O protesto, a princípio, seguiria a diretriz do 15M de não violência, apenas bloqueando a entrada do prédio, impossibilitando, com isso, o seu funcionamento. Mas a situação se transforma em um confronto entre manifestantes e a opinião pública.

Embora o filme mostre apenas imagens do cerco policial fora do prédio, os meios de comunicação e os políticos acusam a multidão de tentar invadir o local e de agredir as pessoas que saíam. Nesse momento, mais do que a polícia, o 15M sofre um ataque da mídia tradicional e de diversos membros do Parlamento. O filme reproduz as declarações de reprovação dos políticos.

Ao recordarem os acontecimentos dos dias 14 e 15, há um debate entre os ativistas que estão juntos relatando a história do acampamento. Uma parte dos militantes reprova os atos de violência e de depredação do patrimônio público feitos por manifestantes naqueles dias. Outros defendem que a única violência existente é a do Estado, não condenando assim os atos de ação direta. Essa discordância nos parece um dos elementos mais fortes potencializados pelo dispositivo do filme, embora pouco utilizado. Ao juntar os ativistas para relembrem e analisarem o 15M, os diretores acabam por escolher perfis bem diferentes – o que é bastante importante para se pensar um movimento heterogêneo como o espanhol. Assim, nesse microcosmo de sete ativistas com discursos e vivências múltiplas é possível vislumbrar a macrocosmo da multidão durante o acampamento.

No balanço final, depois de um ano, os ativistas permanecem otimistas em relação ao que é e foi o 15M como movimento. Um dos legados duradouros naquele momento destacadas pelos entrevistados eram as assembleias de bairro que se formaram a partir do 15M. A nota positiva ao final do filme é de que Marcos finalmente foi readmitido pela Telefônica, depois de 8 meses. Mas, o filme encerra-se com imagens da praça da Catalunya sem manifestantes, quase vazia, de uma forma parecida com as imagens da Puerta del Sol em *Vers Madrid*.

Em relação a filmes com um projeto estético complexo, como o de Sylvain George, a empreitada de *El despertar de las plazas* é um projeto quase didático. Nesse sentido, o filme interessa-nos mais pelo seu caráter de reflexão interna subjetiva, que procura adotar vozes múltiplas para lembrar a recente história do 15M. Não apenas em seu formato de discussão horizontal, mas também em sua forma de produção, o filme ressoa os processos de organização e funcionamento do movimento. Ele foi financiado coletivamente por um processo de colaboração voluntária virtual pelos próprios manifestantes do movimento e a sua licença de exibição é liberada, estando disponível na internet gratuitamente.

Acreditamos que esse exercício de rememoração do filme opera em uma temporalidade dupla: a do momento do evento ressonante em 2011 e a do presente da reflexão em 2012. Assim, o 15M é, ao mesmo tempo, um acontecimento encerrado no passado, mas aberto pela multiplicidade de reflexões e pontos de vista diferentes que suscitam dentro do

próprio escopo de seus ativistas.

O dispositivo de construção do filme, reconstruindo o acontecimento a partir da narrativa conjunta dos ativistas um ano depois, faz com que a ressonância da imagens esteja diretamente ligada à ressonância da multidão na praça e nas ruas, sobretudo durante as marchas e os confrontos com a polícia. O caráter mais explicativo e reflexivo da montagem não possibilita muitos espaços para os momentos de convivência da multidão na ocupação para além dos atos políticos. Mesmo a escolha dos ativistas para o momento de confraternização parece levar mais em conta uma variedade de perfis do que quaisquer laços afetivos que tenham sido compostos entre os manifestantes nas semanas de acampamento na praça Catalunya. *El despertar de las plazas* é assim, acima de tudo, um filme sobre a memória da ressonância.

3. 15M: Excelente, revulsivo, importante

O documentário 15M: Excelente. Revulsivo. Importante é dirigido pelo ativista Stéphane M. Grueso e feito como parte do projeto Madrid.15M.cc⁷² – que também previa o lançamento de um livro e uma página na internet. O filme nasce do encontro entre o diretor Stéphane M. Grueso e os ativistas Pablo Soto e Patricia Horrillo. Os três se conheceram no acampamento da Puerta del Sol e na ocupação tiveram a ideia de fazer um documentário para contar a história do que estavam vivendo.

Desde os créditos iniciais, o filme declara os seus objetivos: “Este documentário não é um filme 'oficial' do 15M, nem representa em nenhum caso o movimento, nem ninguém. Trata-se exclusivamente da visão pessoal do diretor, do 15M que ele viveu. Um 15M de tantos...”⁷³. Para fazer essa narrativa subjetiva do movimento espanhol, o realizador vai recorrer a entrevistas com outros ativistas⁷⁴, imagens produzidas por diversos manifestantes cedidas para o projeto e a sua narração em voz *over* que enredará os elementos do filme.

O documentário se inicia, assim, como uma série de depoimentos de ativistas dizendo o que é o 15M para eles. Os depoimentos são apresentados no formato padrão de entrevista: com um enquadramento que privilegia o rosto do entrevistado, que está falando diretamente para a câmera, com um fundo neutro atrás. A única diferença dessa montagem de abertura é o áudio: a fala dos ativistas é apresentada como um narração em voz *off*, enquanto estes apenas encaram a câmera, mudos. No fim da série, depois de definições diversas, o áudio está

72 O Madrid.15M.cc é um projeto colaborativo, *copyleft*, transmidiático e sem fins lucrativos. Nasceu em parceria com os projetos irmãos: 15MMálaga.cc, 15MSevilla.cc, Audio.15M.cc e Papers.15M.cc. Todos com a finalidade de registrar narrativas diversas do movimento espanhol feitas pelos próprios ativistas.

73 Tradução livre.

74 As entrevistas completas com os ativistas estão disponíveis no site do projeto: madrid.15m.cc.

finalmente sincronizado com as imagens no depoimento do último ativista que diz: “Então, não creio que se possa chegar a uma convenção sobre o que é o 15M”. O filme mostrará, em seguida, imagens da ocupação e das marchas do 15M, com uma narração em voz *over* fazendo uma breve retrospectiva do surgimento do movimento.

Depois dessa sequência introdutória, o filme se dividirá em uma série de blocos temáticos que tratarão do 15M desde os seus antecedentes até a sua dissolução. O primeiro desses, intitulado “O 15M antes do 15M”, mostrará as genealogias do movimento. A partir de uma mistura de experiências pessoais com momentos políticos relevantes no cenário nacional, o diretor destaca os seguintes antecedentes: a Maré Negra na Galícia, em 2002 (uma catástrofe ecológica que mobilizou a sociedade civil); as manifestações contra a Guerra do Iraque em 2003; a Noite dos Celulares, em 13 de março de 2004 (uma campanha intensa da sociedade civil através da troca de mensagens por telefone móvel); as manifestações do movimento *V de vivienda* por habitação, desde 2006; o movimento pela liberdade da internet Nolesvotes e a sua campanha contra a Lei Sinde, em 2010; a primeira manifestação do *Juventud Sin Futuro* e as reuniões do Malestar.org, já em 2011; e, por fim, as Revoluções Árabes do início daquele ano.

O segundo seguimento, “De tomar a rua a criar a praça”, mostra o surgimento do acampamento que se constitui a partir de uma decisão espontânea pós-marcha do dia 15 de maio, quando vários manifestantes decidem permanecer na praça Puerta del Sol. Naquela noite, acontece também a primeira assembleia do movimento. A proposta inicial dos presentes é a de ficar por uma semana, até as eleições do dia 22 de maio. A remoção do acampamento na madrugada do dia 17 tem o efeito de expandir a mobilização e ganhar mais visibilidade. Diante da nova situação, o movimento decide permanecer na praça indefinidamente. O bloco explica ainda o funcionamento e os espaços do acampamento.

Em seguida, o filme discutirá a relação entre o movimento e a mídia. O bloco começa destacando a cobertura inicial da grande mídia ao 15M, que levou vários dias para, de fato, noticiar o movimento. Como vimos anteriormente nessa pesquisa, há uma relação intrínseca na sociedade contemporânea entre a cobertura da mídia e os acontecimentos ressonantes. A partir da irrupção de um evento insurgente, os veículos tradicionais de comunicação procuram, em geral, construir uma narrativa que seja a menos ambígua possível. Para isso, ela vai recorrer a esquemas de descrição que individualizem e tornem coerente a informação heterogênea e, através desse esquema, estabelecer uma normalização do acontecimento. Um enquadramento do evento insurgente na narrativa social e política geral.

No caso do 15M, a princípio, a manifestação que levou milhares de espanhóis as ruas

de todo país e foi seguida pela ocupação de praças em várias cidades diferentes foi completamente ignorada pelos grandes jornais. Como o filme demonstra, as primeiras manchetes de destaque só começaram a aparecer a partir do dia 19 de maio, ou seja, quatro dias depois do início do movimento. E a forma como o movimento espanhol lida com a postura da imprensa é também ressonante com o *modus operandi* do novo ciclo de lutas: o 15M passa a ser e produzir a sua própria mídia. Por causa das possibilidades de criação e invenção da multidão conectada que compôs o movimento, este foi capaz de estabelecer uma disputa de narrativas com a mídia tradicional. Assim, usando as tecnologias de comunicação digitais na produção de imagens e na distribuição de conteúdos nas redes sociais, e na internet de uma forma geral, a multidão torna-se cada vez mais difusora dos acontecimentos. O filme mostra, então, o trabalho de comunicação do movimento, com exemplos como a criação de perfis e blogs da acampada, o trabalho de coletivos⁷⁵ de produção de imagens (Audiovisol), de transmissão via rádio (Agora Sol), de jornalismo impresso (Madrid 15M) e de transmissão de vídeo via *streaming* (*Toma la tele*).

O filme vai trabalhar com uma série de materiais audiovisuais diversos: imagens feitas pela própria equipe de produção, imagens do 15M cedidas por outros ativistas, reportagens de televisão e outros trabalhos audiovisuais sobre o movimento. Para falar sobre o papel fundamental das redes sociais na ressonância do evento, o filme utiliza imagens do vídeo “*Interacciones entre usuarios 15M*”⁷⁶ produzido como resultado de uma pesquisa do Instituto BIFI (Biocomputação e Física de Sistemas Complexos) da Universidade de Zaragoza. A pesquisa levantou o processo de propagação de informação em torno do movimento 15M. Para isso, o estudo coletou dados do *Twitter* entre os dias 25 de abril e 26 de maio de 2011 usando 70 palavras chaves relacionadas ao movimento como ponto de partida⁷⁷.

O vídeo mostra um mapa mundi, com foco na Espanha e identificando as principais cidades do país como nós. Por meio de uma animação gráfica percebemos a interação de usuários pela publicação de postagens no *Twitter* – as publicações são trajetórias luminosas azuis que vão de um nó até o outro. No rodapé da janela, à esquerda, vemos a identificação da data e hora das mensagens, que se seguem cronologicamente, e à direita o filme identifica os principais acontecimentos do 15M em cada momento. À medida em que a troca de mensagens se intensifica em cada nó, este se torna mais luminoso. Assim, momentos como o dia de organização das marchas, a remoção do Acampamento na Puerta de Sol e a retomada dela pelos ativistas, e a proibição das ocupações às vésperas das eleições municipais são de grande

75 Disponível no endereço: <http://madrid.tomalaplaza.net/>. Acesso 10 de fevereiro de 2015.

76 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5w4amBIHj4>. Acesso 10 de fevereiro de 2015.

77 Para mais detalhes da pesquisa: <http://15m.bifi.es/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

emissão e fluxo de mensagens. De certa forma, o que essa animação torna visível são os momentos de grande ressonância do 15M na rede social, que coincidem perfeitamente com os de ressonância da multidão nas ruas.

O próximo bloco do filme, “Em legítima desobediência”, vai tratar justamente sobre uma dessas grandes ressonâncias: a proibição dos acampamentos continuar existindo à véspera das eleições municipais. Uma decisão da Junta Eleitoral torna ilegal a ocupação das praças na ocasião. O filme descreve que desde a decisão há uma tensão no movimento, mas os manifestantes decidem permanecer na praça apesar de saberem que estão desobedecendo à lei. A resistência conjunta dos corpos nas ruas acaba gerando uma enorme ressonância da multidão, que tomou uma decisão conjunta e vai defendê-la com a simples ocupação do espaço urbano com os seus corpos. O filme mostra a passagem entre os dias 20 e 21 de maio (quando o acampamento se tornava ilegal) como uma cena de intensa afecção da multidão que lotava a Puerta del Sol: em silêncio, com os braços levantados, as mãos tremulando levemente, todos aguardam a meia-noite. Após o toque das 12 badaladas do sino da igreja, a multidão explode em um grito de alegria coletivo e ressonante.

Os blocos que se seguem abordam questões como: quem eram os manifestantes do 15M? O que era o movimento e como ele se relacionava com a sociedade? Como ele se organizava? Quais as comissões instituídas e do que elas tratavam? Como funcionavam as assembleias? O documentário vai tentar explicar, assim, um pouco mais sobre o movimento, sobretudo a partir dos depoimentos dos seus participantes.

Por fim, o documentário mostra como a constituição de uma forma operacional do 15M é ressonante para vários movimentos de ocupação que surgem ao redor do mundo inspirados no modelo espanhol, sendo o mais célebre deles o *Occupy Wall Street*, em setembro de 2011, nos EUA. Os ativistas entrevistados no filme pensam o 15M como uma mobilização *copyleft*⁷⁸: que procurou justamente criar tutoriais do próprio funcionamento para que pudesse ser facilmente apropriado por outros movimentos em todo o planeta. Ou seja, um modelo de mobilização que constrói as ferramentas para a sua expansão ressonante. Essa preocupação, de tornar o movimento acessível e apropriável, mostra como os processos de subjetivação da multidão conectada compuseram de forma significativa o modo de ser das mobilizações espanholas.

No bloco do documentário denominado “Algumas conquistas do 15M”, é possível perceber as ações políticas concretas alcançadas pelo movimento. As acusações de falta de

78 O filme vai definir *copyleft* como: “permitir que a sua obra se copie e transforme livremente, exigindo o mesmo aos que a usem”.

objetividade e de propostas do 15M, o filme vai contrapor com exemplos de vitórias políticas no campo da moradia, da justiça e da economia. O diretor defende que o movimento não foi composto apenas de emoção compartilhada e da convivência da multidão, como foi acusado muitas vezes – o filme cita as críticas⁷⁹ do filósofo Zygmunt Bauman como um exemplo.

Bauman classifica o movimento de emocional e explica que “se a emoção é apta para destruir, resulta especialmente inepta para construir nada”⁸⁰ (BAUMAN, 2011). Para o autor, o fato de todos estarem de acordo sobre o que são contra não faz com que o grupo heterogêneo chegue a um acordo sobre qual seria a resposta ao problema. Sendo, portanto, a emoção um elemento “instável” e “inapropriado” para a construção de um movimento político duradouro.

Nesse aspecto, vale ressaltar que não estamos usando nessa tese emoção como um sinônimo de afecção – consideremos emoções e afetos como elementos distintos entre si. Conforme definimos no primeiro capítulo, partindo de uma concepção spinozista, vamos considerar afetos como as forças que surgem dos encontros entre os corpos e os espíritos, gerando composição ou decomposição entre os mesmos. Ou seja, quando falamos de afecções e das ressonâncias criadas por essas, estamos falando necessariamente de uma questão corporal e material e não apenas subjetiva ou interior.

É justamente essa corporalidade do confronto da multidão com a polícia que vai ser discutida no bloco do filme sobre a violência. O diretor Stéphane M. Grueso aborda a questão a partir da narrativa de experiências vividas por ele e dois amigos militantes, Pablo Soto e Patricia Horrillo (que são produtores do documentário junto com Grueso). Os três narram episódios de incidentes em que foram abordados de forma violenta pela polícia. O caso de Pablo Soto é contado apenas pelo depoimento, mas o de Patricia Horrillo tem imagens do momento da abordagem truculenta que estão inseridas no filme. Depois que o policial se aproxima da ativista, as imagens que ela registrava tornam-se sem sentido, cheias de movimentos bruscos e filmadas em qualquer direção. É pelo som captado pela câmera que compreendemos que ela está sendo agredida pelo policial. O registro funciona, sobretudo, como uma forma de inserção do corpo da ativista nas imagens.

Por fim, o último bloco do filme se intitula “Saímos de Sol. Mudamos para a sua consciência”. Essa sequência narra a decisão tomada em assembleia geral da multidão de, após um mês de acampamento, sair da praça Puerta del Sol. A ocupação é desmontada e a

79 Entrevista de Bauman no jornal espanhol *El País*, em 17 de outubro de 2011. Disponível em: http://politica.elpais.com/politica/2011/10/17/actualidad/1318808156_278372.html. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

80 Tradução livre.

praça limpa em ação coletiva dos ativistas. Como planos futuro para o movimento, são divulgados os locais e dias das assembleias de bairro que continuarão ocorrendo por toda a cidade. Há no documentário uma nova rodada com os entrevistados perguntando qual o futuro do 15M. Após colocar a opinião dos companheiros, o diretor faz a última reflexão dizendo que para ele o movimento já foi um êxito, pela mudança que operou nas pessoas.

Assim consideramos que, mais do que qualquer evento que o filme aborda, a sua maior ressonância está na narrativa baseada na transformação subjetiva do diretor. Ao início do filme, o realizador se diz ao mesmo tempo entusiasmado e confuso em relação ao que era e como funcionava o acampamento da Puerta del Sol. Cerca de dois anos depois ele está construindo a sua própria narrativa do movimento como um ativista engajado. A temporalidade do filme se constrói a partir dessa mudança (antes do 15M e pós 15M) do diretor que é intensamente afetado pela ressonância da experiência que ele procura recompor no filme.

4. #19J: um remix de streaming e tweets⁸¹

Além de *15M: Excelente. Revulsivo. Importante*, Stéphane M. Grueso também é o realizador de *#19J un remix audiovisual en tres actos con un streaming y seis tweets*. Nesse filme, o diretor aborda uma manifestação realizada em Madrid no dia 19 de julho de 2012 e os incidentes ocorridos após a marcha. A manifestação reuniu centena de milhares de pessoas, em mais de 80 cidades espanholas, que foram às ruas protestar contra o cortes de verbas do Governo. Só em Madrid foram cerca de 100 mil manifestantes oriundos de coletivos diversos, sindicatos e até membros da polícia e dos bombeiros. Ou seja, não era uma manifestação convocada pelos ativistas do movimento 15M, mas contou com a presença destes entre outros grupos.

O filme foi editado dois dias após o evento, a partir das cerca de 6 horas de gravação em *streaming* feitas pelo próprio diretor durante o ato. *#19J* compõe-se da transmissão ao vivo (narração e imagens), de legendas informativas (sobre locais e acontecimentos registrados), a inserção de quadrinhos e ilustrações feitas por ativistas e seis publicações do diretor feitas no seu perfil no *Twitter* durante a manifestação. Na transmissão dos eventos, além de seguir a marcha e depois os confrontos entre manifestantes e a polícia, Gruerso também realiza algumas entrevistas com ativistas presentes na mobilização.

Tecnicamente, a qualidade de resolução das imagens é baixa, tornando-se ainda pior nas cenas à noite com pouca iluminação e nos momentos em que o realizador está em

81 *Tweet* é o termo usado para se referir a uma entrada de texto publicada na rede social *Twitter*.

movimento. Há momentos de interrupção ou falhas na transmissão do áudio e/ou das imagens, que são explicados e assimilados pela narrativa que procura seguir o seu ritmo ininterruptamente.

O filme faz a sua narrativa dividindo o fluxo de imagens em três blocos: a manifestação, os bombeiros e o conflito. Seu início mostra a concentração do ato, na praça de Neptune, em Madrid. As legendas nos informam que são 19 horas e 50 minutos. O realizador anda com a sua câmera entre as pessoas, gravando os manifestantes que já estão no local à espera do início do ato. Em um determinado momento, alguém se aproxima e pergunta ao diretor sobre o que é a manifestação. Ele explica que a manifestação chama-se 19J e está reunindo as pessoas contra os cortes do Governo. O encontro se dá fora do quadro, só ouvimos a interação. Mas esse é o primeiro momento em que a marcha é contextualizada também para o espectador.

Após um corte, o filme insere uma nova legenda localizadora: a manifestação está agora na Zona da Bolsa e o relógio marca 21 horas. O ato já está acontecendo, a rua está cheia e a multidão entoia gritos de ordem com as mãos levantadas. Grueso anuncia que está indo falar com os ativistas do 15M presentes ali. Mas o *streaming* está funcionando mal: a imagem está congelada no mesmo *frame* e o som está falhando. O realizador precisa esperar alguns minutos para recuperar a sua conexão total. Quando se reconecta, Grueso aproveita para entrevistar René Perez, compositor e cantor do grupo Calle 13. O artista de Porto Rico fala das ressonâncias do movimento espanhol com os do continente americano. Após a rápida conversa, o realizador continua deslocando-se entre os diversos manifestantes presentes.

O filme insere então os seus dois primeiros *tweets*. No primeiro deles podemos ler: “Me contam: 200 policiais indiciados por não querer trabalhar e não se sabe o porquê seus sindicatos não os representam e os proibiram de falar com a imprensa”⁸². E no segundo: “Muita, muita, muita polícia nas ruas, mas não em serviço #19J”. Os dois fazem referência à intensa presença naquela noite de policiais na manifestação como participantes e não apenas a serviço. No primeiro, o diretor está repassando uma informação sobre um desentendimento entre os policiais e o seu sindicato, mas em nenhum outro momento do filme teremos mais informação sobre este ocorrido.

Voltando ao *streaming*, as legendas nos informam que ao tentar buscar uma rua mais vazia, Grueso acaba se perdendo do seu grupo de amigos. Logo em seguida o ato se encerra. O realizador vai então tentar descobrir se há ainda alguma mobilização nas proximidades da Puerta del Sol, são 23 horas e 5 minutos. Ele recorre mais uma vez ao *Twitter* para informar

82 Tradução livre desse e dos demais textos do *Twitter* do diretor inseridos no filme.

sobre a cobertura da noite: “Li que há mobilização no Congresso. Vou lá '*stremear*', para ver se consigo #19J”.

Então, inicia-se o segundo bloco do filme, denominado “Os bombeiros”. Com o fim da luz natural, as imagens a partir dessas sequências estão com ainda menos definição, mostrando mais *pixels* na tela e com uma impressão de borrado nos movimentos. O realizador filma a multidão que está na praça e a princípio é difícil de entender o que está acontecendo. Grueso está gravando detrás de um aglomerado de bombeiros e não consegue avançar para o outro lado, onde estão os demais manifestantes. Para tentar entender a situação, o realizador entrevista o ativista David do coletivo No grupo, do 15M de Madrid. David explica que há um desentendimento entre os bombeiros (que estavam no ato como manifestantes) e os policiais (que estão trabalhando). Um dos bombeiros foi detido pela polícia durante a marcha e há um esforço dos demais em conseguir liberá-lo.

Logo após a sua chegada ao local, Grueso é aconselhado por um policial a não permanecer ali por questão de segurança. Mas o realizador decide seguir transmitindo a situação de tensão entre os grupos. Ele explica na narração que um dos bombeiros está na linha de frente tentando negociar uma resolução para o problema. No entanto, é quase impossível entender o que está acontecendo pelas imagens, a câmera está no meio da multidão, filmando pescoços, braços e um pouco do local onde ocorre a mediação. Passamos grande parte dessa sequência sem o distanciamento ou o ângulo necessário para que as imagens mostrem de fato o que está acontecendo.

De certa forma, é como se estivéssemos na manifestação ou a vendo ao vivo – mas em uma transmissão que não tem os elementos complementares como o chat e as redes sociais ao mesmo tempo. O único elemento que ampara o filme nesse momento é a narração do realizador, que também não sabe ao certo o que se passa. O espectador do filme fica, portanto, à deriva, assistindo a uma situação de tensão, mas sem compreender completamente os elementos que a constituem. Por fim, a polícia recua e os manifestantes comemoram. Grueso finalmente consegue se deslocar com mais facilidade.

Em seguida, o realizador explica que parará a transmissão para tentar economizar a bateria do aparelho para uma hora com mais acontecimentos nas ruas. Ele informa também que é possível assistir a transmissão ao vivo que está sendo feita por outros ativistas. Porém, logo que ele decide parar a transmissão, vem o seu próximo *tweet*: “Tiros e bombas em Canaleja #19J”. O realizador então retoma o *streaming* com imagens da Praça Canaleja, à meia noite e 46 minutos.

Inicia-se assim o terceiro e último bloco do filme, “O conflito”. Ouvimos sons de

bombas. Na rua, vemos a polícia que se desloca em bloco em direção aos manifestantes. O diretor está próximo à ação, junto a outros cinegrafistas. Nesse momento, a transmissão está com o áudio ruim, entrecortado. Por alguns minutos, o *streaming* se interrompe completamente, mas logo volta.

Mais uma vez a situação da rua e do filme se altera. No primeiro bloco, a marcha está acontecendo sem incidentes, a transmissão de Grueso consegue circular livremente entre os manifestantes, fazendo entrevistas ou apenas mostrando a multidão presente. Na segunda parte, há uma grande tensão nas ruas, o realizador está no centro dos acontecimentos, mas suas imagens conseguem captar pouco da ação, por estarem limitadas a um espaço sem poder se aproximar. Nessa última parte, a liberdade de movimentação foi reconquistada, mas há uma situação de tensão ainda maior dessa vez entre manifestantes e policiais. Há uma indeterminação do que e onde o confronto está a cada momento, já que ele é móvel, deslocando-se com manifestantes e policiais pelas ruas de Madrid na madrugada.

À uma hora e 35 minutos da madrugada, o realizador está na praça de Tirso de Molina. A situação parece estar calma nesse local e vemos apenas os carros da polícia que passam na rua da frente. O filme insere um novo *tweet*: “Amigos, jornalismo interativo, aonde vamos? LVapiés ou Canalejas? #19J”. Grueso repete a questão no áudio da transmissão. Há uma breve reunião entre os mídia-ativistas presentes e eles decidem ir para a rua Lavapiés. Durante o seu deslocamento até o novo local, o realizador faz “publicidade” para os canais de comunicação do 15M: o Audiovisol produzindo imagens, a rádio AgoraSol, o jornal impresso Madrid15M, e a página de transmissão de vídeos Toma la tele.

As legendas nos informam que são uma hora e 45 minutos da madrugada e o realizador chegou a Lavapiés. Há certa tensão na rua e alguns manifestantes passam correndo. O realizador nos informa que a polícia está situada na entrada da praça. Enquanto Grueso procura caminhos alternativos para contornar a polícia, ele encontra um ativista amigo, Leo Bassi, e faz uma entrevista. Bassi faz um balanço positivo do dia de manifestações que juntou sindicatos e 15M.

Após a entrevista, o realizador tentará registrar a abordagem policial aos pedestres na praça. Ele faz uma breve menção de entrevistar um dos policiais, mas logo desiste. Grueso senta-se então na calçada, mas continua gravando o deslocamento das pessoas e comentando a manifestação. As legendas nos informam que meia hora depois, por volta de duas e meia da madrugada, a polícia abandona o bairro de Lavapiés pela rua Miguel Servet. Muitos vizinhos foram às sacadas gritando para a polícia ir embora do bairro, que volta à tranquilidade. E temos o último *tweet*: “Aqui estamos descansando depois do confronto na praça de

Lavapiés. :-) Que dia, amigos...”.

Ao pensar sobre a experiência de realização do #19, o diretor vai classificá-lo como um novo tipo de filme: “Não é uma reportagem, não é um documentário, não tem uma edição convencional, não tem uma linguagem narrativa normal, é direto... são simplesmente sequências justapostas”⁸³ (GRUESO, 2012). Mais do que um resumo da manifestação, para Grueso trata-se de uma experiência “muito pessoal” situada entre o jornalismo colaborativo e o documentário ensaístico.

Ao transformar as imagens de transmissão ao vivo via internet em um filme, o realizador opera uma mudança na temporalidade das imagens: de um presente imediato para um presente do passado. Assim, por mais que saibamos que os eventos mostrados já estão encerrados, a relação que a narrativa constrói é de um processo em andamento. Essa relação é intensificada pela má qualidade da imagem, tanto em relação às questões técnicas (pouca resolução), quanto a impedimentos estruturais de gravação (por exemplo, a impossibilidade do realizador conseguir um melhor ângulo para registrar uma situação). O resultado é que nem sempre é possível entender o que está sendo mostrado, por isso o recorrente uso de legendas, além da narração do diretor.

Apesar dessa presentificação da temporalidade, #19J é um filme com pouca geração de ressonância. Há obviamente alguns poucos momentos de encontros da multidão e de afetações – principalmente na resolução do impasse entre bombeiros e a polícia. Mas, de forma geral, o filme não registra de fato nenhuma situação que nos pareça de risco ou de grande geração de afetos da multidão.

5. As imagens ressonantes da multidão conectada

Neste capítulo procuramos pensar as ressonâncias entre a internet, as ruas e praças e as imagens produzidas pela multidão conectada no movimento espanhol 15M. Para isso, fizemos a análise de quatro filmes: *Vers Madrid: the burning bright!*, *El Despertar de las Plazas. Un año de 15M*, *15M: “Excelente. Revulsivo. Importante”* e *#19J un remix audiovisual en tres actos con un streaming y seis tuits*. O primeiro filme foi dirigido pelo francês Sylvain George, enquanto os outros três foram feitos por ativistas do próprio movimento. Dos quatro filmes, apenas *El Despertar de las Plazas* não é sobre o 15M em Madrid, passando-se em Barcelona. Há dessa forma uma evidente diferença de perspectivas e olhares na construção das narrativas (de dentro ou de fora do 15M e da Catalunha para a capital).

⁸³ Tradução livre. Texto disponível em: http://www.eldiario.es/zonacritica/pelicula_6_29107094.html. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

Conforme vimos, o movimento 15M foi marcado por um intenso processo produtivo da multidão conectada. Princípios das formas de criação e interação na internet, como a produção colaborativa, o ativismo distribuído e a geração de conteúdos abertos, foram fundamentais não apenas para a organização do movimento na rede, mas também nos acampamentos. E, como vimos nos filmes produzidos por ativistas do 15M, também foram princípios importantes na produção de imagens do movimento.

O uso das redes sociais pelo 15M foi contínuo desde a mobilização pré-manifestações, mas também como forma de comunicação direta do movimento durante os atos e como construção de memória e registro da narrativa posteriormente. Os espaços do movimento na internet constituíram-se assim também como nós ressonantes do movimento, possibilitando encontros e afetos da multidão. A produção audiovisual se mostrou um dos muitos elementos dessa rede ressonante, construindo narrativas múltiplas do 15M a partir do trabalho dos seus ativistas.

Dos filmes analisados nesse capítulo, *Vers Madrid* é o que mantém um olhar mais distanciado, conduzindo o filme entre um documentário de observação e o experimental/poético. A multidão no filme é filmada a partir das singularidades que a compõem: os rostos expressivos dos ativistas, as formas de discursar ao microfone, o deslocamento dos corpos nas performances e apresentações musicais. No documentário, o 15M não é mostrado como um elemento isolado, mas em conjunto com outros tantos fragmentos que constituem a cidade de Madrid. E o personagem do imigrante, nesse sentido, é uma espécie de ponte entre os espaços: existindo tanto nas atividades do movimento, quanto na cidade, para além do 15M.

Observamos que os ritmos do filme oscilam de acordo com a ressonância do evento. No início, uma crônica poética do cotidiano na praça, passando cada vez mais a uma testemunha dos confrontos da multidão com a polícia. O foco continua nas singularidades dos corpos, mas ao final não são mais corpos que discursam ou dançam, mas que resistem e/ou fogem.

El Despertar de las Plazas e 15M: Excelente. Revulsivo. Importante são filmes que compartilham alguns procedimentos. Ambos fazem um balanço do 15M cerca de um ano depois do seu início, são feitos por ativistas do movimento espanhol e utilizam-se do depoimento de outros manifestantes para compor as respectivas narrativas. Os filmes abordam, assim, o momento de nascimento e de maior ressonância do 15M a partir de uma análise retroativa, ou seja, como um evento encerrado no passado.

Mas, no primeiro filme, o dispositivo de construção reunirá os ativistas em um mesmo

local para pensarem o movimento juntos. E será das pequenas fricções e composições desse encontro que a sua potência ressonante do presente do 15M surgirá. Já no segundo filme, o processo de ressonância virá da transformação política subjetiva do diretor, que narrará junto com a história do 15M a sua própria experiência afetiva no encontro com o movimento.

#19J un remix audiovisual en tres actos con un streaming y seis tweets é um filme experimento editado a partir do material de uma transmissão em *streaming* de uma manifestação. O resultado é uma narrativa pessoal em fluxo contínuo que mistura elementos da mídia ativista com um filme ensaístico. O diretor opera uma transformação na temporalidade das imagens: de um presente imediato do ao vivo para uma espécie de presente do passado no filme.

A experiência do espectador continua próxima à deriva em relação ao acontecimento como em uma transmissão em tempo real, mas o formato filme proporciona ao experimento necessariamente um encerramento anterior do evento em questão. Por isso, ainda que esteticamente as imagens mantenham o seu caráter de emergenciais, o formato não engendra ao filme uma potência ressonante específica, que continua subordinada apenas às potências do acontecimento filmado.

CAPÍTULO V – Junho: as ressonâncias de um mês que não terminou

Aquele dia 19 de janeiro de 2014 seria mais um domingo qualquer do verão carioca, se não fosse um grupo ter decidido trocar a praia por um *rolezinho* no Shopping Leblon, no bairro nobre da cidade. O fenômeno dos *rolezinhos* (encontros organizados via redes sociais, inicialmente por jovens da periferia paulista nos centros comerciais) aquecia as discussões em todo o país desde dezembro do ano anterior. Para os jovens, tratava-se apenas de uma diversão, um evento para namorar e *zoar*. Os proprietários de shopping e lojistas viam os encontros como uma ameaça ao bem estar dos outros consumidores e às mercadorias. Alguns analistas⁸⁴ viam apenas como um reflexo da sociedade de consumo, enquanto outros destacavam o papel de subversão do evento – que dava outros usos ao espaço comum dos centros comerciais.

Após a polêmica provocada pelos *rolezinhos* de São Paulo, a prática que começou de forma espontânea e despretensiosa entre os adolescentes paulistas, expandiu-se pelo Brasil e virou também uma forma de protesto de coletivos da periferia contra o racismo e o preconceito de classe que os eventos provocavam. Foi com esse espírito, entre a manifestação e o lazer, que o *rolezinho* do Shopping Leblon foi convocado. Com mais de 9 mil confirmações no evento do *Facebook*, os planos dos *rolezeiros* acabaram frustrados pela decisão do estabelecimento de fechar as portas na data prevista, com a justificativa de evitar incidentes pelo excessivo número de pessoas. Mas os manifestantes não desistiram e um pequeno grupo foi ao bairro para realizar um churrasco na porta do centro comercial.

E tudo teria terminado mais ou menos por aí, se não fosse a viralização do vídeo “Morador do Leblon hostiliza manifestante durante 'rolezinho’”⁸⁵. O bate-boca entre o cineasta e morador do bairro, Dodô Brandão, e um ativista conhecido nos protestos no Rio de Janeiro desde junho por se vestir de *Batman*, Eron Moraes, foi filmado por um cinegrafista e teve uma imensa circulação nas redes sociais. A cena impressionava pelo encontro de personagens reais tão diferentes entre si e dispostos a emitir de forma franca a sua leitura do evento e dos acontecimentos recentes no Brasil. Nos próximos parágrafos faremos uma breve descrição dos cerca de oito minutos do vídeo.

“Isso aqui é um factóide! Isso aqui é uma grande besteira!” grita Dodô Brandão para as câmeras, apontando para um homem fantasiado de *Batman* que se aproxima. Frente a

84 Para leituras mais aprofundadas sobre o assunto, sugerimos o dossiê Black Rolezinhos do grupo de pesquisa da Universidade Nômada. Disponível no endereço: <http://uninomade.net/tenda/dossie-black-rolezinhos/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

85 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k8iy3eehwa8>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

frente, o senhor e o *Batman* começam uma acalorada discussão nas calçadas do bairro do Leblon. Brandão afirma que o homem morcego é apenas um símbolo do capitalismo americano, enquanto o *Batman* se defende afirmando que se trata de um herói. Ao redor, câmeras e curiosos acompanham o debate de perto. Uma passante intervém aumentando o coro contra o herói mascarado: “O carnaval está longe, rapaz! E você está com essa palhaçada”. A câmera se volta para ela por pouco segundos. Mas os braços do *Batman* logo voltam para o quadro, enquanto a passante segue o seu rumo para longe da confusão. “Eu venho para as ruas combater. E você, a quantos protestos você veio?”, indaga o homem morcego.

O senhor hesita entre continuar andando e voltar-se para responder. Decide-se então em um misto das duas atitudes: seguindo em frente, mas respondendo as provocações com outras. “Manipulado! Manipulado!”, uma voz feminina grita fora de campo. Encontrando mais uma aliada na discussão, o homem se aproxima da mulher que vocifera. Vemos então a mulher que continua gritando: “Manipulado!”, ao mesmo tempo em que está fotografando a situação. O bate boca continua até que Brandão e a sua nova aliada fotógrafa afastam-se atravessando a rua, deixando o *Batman* do outro lado da calçada.

Já do outro lado da rua, o homem e a fotógrafa, unidos contra o *Batman* seguem esbravejando, dirigindo-se a um repórter e um cinegrafista (outro e não o responsável pelo ponto de vista em que assistimos a cena). Até que o seguinte diálogo acontece:

- “Esse cara [ainda falando do *Batman*] é um cara de direita que não quer ver que o país avançou, que tem emprego...”, tenta a explicar o homem.

- “Não é de direita, não!”, interrompe a fotógrafa.

- “De direita!”, insiste ele.

- “Não, não é não!”, nega ela com o movimento dos dedos acompanhando a indignação.

- “Isso é fascista!”, reformula o senhor.

- “Fascista sim, de direita não! Porque eu sou de direita e não faria isso”, corrige a fotógrafa.

Nesse momento, a recém feita aliança entre os dois se desfaz. A fotógrafa segue falando com o *nosso* cinegrafista e Brandão se dirige a equipe de reportagem que os acompanhou na travessia da rua. Com a câmera totalmente focada na fotógrafa, ela é indagada pelo cinegrafista o porquê de considerar o *Batman* manipulado. A resposta vem rasgada: “Porque já foi desmascarado esse movimento aí”. O entrevistador pede mais explicações. Ela retoma: “Existe um plano sim! Pode botar aí!”, frisando o “aí” com uma batida na câmera que

a filma. “Existe um plano de ocupação comunista, totalitarista no país. Será que ninguém vê isso?”, a fotógrafa finaliza e se retira do local, sem deixar oportunidades para réplicas ou outras questões.

Após a saída abrupta da personagem, o cinegrafista volta-se novamente para o senhor, que ao lado continua a conversar com a mesma equipe de gravação: “Pois, eu lutei contra a ditadura no país. Eu continuo lutando. Tem que ter conteúdo. Esse cara não tem conteúdo. Essa cara vai dizer o quê? Que é o *Batman* quem vai salvar o Brasil? Esse merda vestido de *Batman*?”, pergunta Brandão ainda revoltado. Enquanto ele argumentava, vemos ao fundo o retorno da fotógrafa, que se posiciona novamente ao lado do homem e em frente às câmeras. A mulher tenta, em vão, tomar a palavra, mas é logo interrompida pelo repórter.

Ao ouvir a sua voz, percebemos pela primeira vez que o repórter não é brasileiro e está fazendo uma pergunta em francês. Ele questiona se existe discriminação social no Rio de Janeiro. Brandão e a fotógrafa voltam a estar de acordo, respondendo ao mesmo tempo, que não há discriminação alguma. O repórter francês questiona então a Brandão, que se identificou agora como cineasta, sobre os investimentos do governo na Copa do Mundo de futebol. Enquanto ele tenta explicar que o dinheiro destinado à Copa é de origem distinta do dinheiro de programas sociais, a fotógrafa mais uma vez se afasta da câmera, ficando ao fundo e intervindo eventualmente com comentários.

E quem reaparece nesse momento é o homem morcego, ainda com a roupa da fantasia, mas sem a máscara. Ele se posiciona em frente a câmera do nosso cinegrafista e espera o cineasta terminar de responder a questão da equipe francesa. Ao perceber a presença do *Batman*, Brandão volta a criticá-lo e a discussão acalorada se reinicia entre os dois. Muitos cercam o bate boca com câmeras e olhares curiosos. Um pequeno coro de vaias, de senhores e senhoras, se manifesta a favor do cineasta. E um rapaz aparece em socorro do super-herói, gritando para que o cineasta vá embora. Esse, que já estava de fato de partida, retorna dessa vez para discutir com o rapaz.

Enquanto os dois gritam um com o outro, vemos ao fundo o *Batman*, que conversa com os senhores e senhoras que haviam acabado de vaiá-lo, e a equipe francesa que entrevista uma senhora, também da turma das vaias. Após uma quase briga corporal com o rapaz, o cineasta se retira do local. A câmera volta-se então para o herói desmascarado que continua o debate com os seus opositores. Durante a discussão, o nosso cinegrafista volta a intervir, questionando a um dos opositores se a reação ao protesto no shopping seria a mesma caso fosse protagonizado pela classe média alta. O interlocutor mantém a sua opinião dizendo que é contra qualquer manifestação dentro de um shopping, qualquer que seja a origem.

A câmera que focava esse novo interlocutor abre-se para o grupo de pessoas no local da confusão: entre muitas câmeras, curiosos, debatedores, voltamos a ver o Batman discutindo com Brandão (que havia mais uma vez retornado). Pela última vez, a câmera volta-se para a discussão entre os dois. Entre vaias e gritos de “Robin!”, os dois finalmente se afastam, seguindo em direções contrárias da rua.

Toda essa cena é filmada em plano-sequência e dura cerca de oito minutos. Por vezes, o cinegrafista oscila na ação completamente imprevista tentando adivinhar o que vai acontecer para não perder nenhum detalhe da discussão. Seguir o cineasta ou o *Batman*? Ouvir a fotógrafa ou o homem? Perguntar ou acompanhar a entrevista da reportagem francesa? As decisões são tomadas em nano segundos enquanto o real inusitado continua a se inventar na frente das câmeras. Os protagonistas do debate (o cineasta, o *Batman* e a fotógrafa) estão obviamente cientes da presença da câmera e medem a sua performance não apenas em relação a uns e outros, mas também em um atitude pró-filmica. Eles falam um com o outro ao mesmo tempo em que falam para o outro do além câmera, um espectador imaginário, a quem tentam convencer e ganhar com os seus argumentos. A disputa não é apenas presencial (aquele *rolezinho* no shopping do bairro nobre), mas simbólica e ideológica. Cada novo protesto como aquele é a ressonância de um junho de 2013 que ainda não acabou. O *Batman* continua nas ruas protestando, a direita ainda tem medo do golpe comunista, os gastos com os preparativos com a Copa do Mundo de Futebol seguem questionados, e um pequeno grupo de manifestantes ainda se anima a protestar domingo no Leblon – manifestantes da direita, da esquerda ou pós-partidários.

As manifestações de junho de 2013 no Brasil, assim como os personagens do vídeo, trazem consigo uma infinidade de discursos e leituras possíveis – algumas complementares, outras quase opostas. E instalaram um novo imaginário político nacionalmente, para além dos momentos de eleição e da democracia representativa. Nessa tese, conforme explicamos na introdução, estamos nos referindo aos protestos que se iniciaram em junho de 2013 contra o aumento das passagens de ônibus e perduraram por meses em várias cidades diferentes, com pautas e reivindicações expandidas sob a marca “Jornada de Junho”, ou simplesmente como as “Manifestações de Junho”. Julho, agosto, setembro, os atos políticos que seguiram nesses meses são ressonâncias diretas da mesma jornada. Assim, mais do que a 30 dias no calendário de 2013, a Jornada de Junho refere-se às múltiplas marchas da multidão nas ruas do Brasil concentradas, sobretudo, entre meados de 2013 e início de 2014.

Na introdução escrita coletivamente pelos organizadores do livro “Junho: potência das ruas e das redes”, os autores vão justamente argumentar que junho não terminou, *junho está*

sendo. Para os autores, é fundamental pensar as manifestações a partir da sua multiplicidade: “Em Junho, a história perderia o H maiúsculo. Longe da transcendência e do universal, as manifestações produziram um enxame de redes e afetos, nem sempre encolunados numa subjetividade do Um e dos relatos clássicos da emancipação” (MORAES et al., 2015, p. 11). Ou seja, haveria um enorme abismo entre “a energia que circula nas ruas e nos imaginários dos protestos” e a tentativa de organização política dessa energia. Para colocarmos em termos dessa pesquisa, a ressonância das ruas não se expande direta e necessariamente para os espaços políticos institucionalizados. “De fato, não é incomum que as imagens de praças e avenidas lotadas se sobreponham às da repressão, da retomada conservadora e refluxo de movimentos” (Ibdem, p. 14-15). É com essa perspectiva que os autores vão propor uma leitura de Junho a partir de uma temporalidade ampliada:

Pensar um Junho que está sendo; pensar um, dois, três anos de Junho, de estar em Junho – e não apenas, o que se passou desde junho – faz parte de uma visão política ampla que resiste em decretar o fracasso dos acontecimentos que atualizam a História, que resiste a negar a potência da ação coletiva no imaginário político, apenas pela falta de institucionalização da revolta. Não vemos que a explosão de afetos, encontros e conexões das ruas deve ser necessária e inexoravelmente reduzida à representação e ao avanço da política profissional sobre a espontaneidade múltipla da irrupção política de fora (Ibdem, p. 15).

É a partir dessa perspectiva das jornadas de junho, como um acontecimento de criação do novo na política, que pretendemos pensar as manifestações brasileiras de 2013. Não apenas a partir das consequências concretas na política institucionalizada, mas também como a instalação de novas possibilidades de correlações de forças que surgem a partir dos encontros ressonantes da multidão nas ruas. Vamos tentar nesse capítulo abordar algumas dessas versões do acontecimento por meio de filmes que tratam dos eventos. Mas antes das imagens, nos propomos a construir também a nossa mini narrativa das manifestações brasileiras.

Tudo começou em R\$0,20. O aumento das passagens de ônibus e de metrô em algumas capitais brasileiras gerou as primeiras manifestações puxadas pelo Movimento do Passe Livre (MPL) e apoiadas no início por poucas centenas de pessoas. Organizado de forma horizontal, descentralizada, autônoma e apartidária em coletivos regionais, o MPL convoca manifestações e discussões sobre mobilidade urbana desde 2005, ano em que foi fundado. No histórico anterior e responsável pela surgimento do coletivo no Brasil estão as Revoltas do Buzu (Salvador, 2003) e a Revolta da Catraca, (Florianópolis, 2004), protestos que se levantaram contra o aumento de preço das passagens nas respectivas cidades (MOVIMENTO PASSE LIVRE - SÃO PAULO, 2013, p. 13-18).

Só que, em 2013, os atos convocados pelo coletivo superaram os objetivos iniciais do MPL-SP. A multidão tomou as ruas assumindo a bandeira de luta pela redução do preço do transporte urbano e trazendo muitas outras bandeiras a tiracolo. Assim, ao longo dos protestos, o movimento passe-livrista passou de primeiro protagonista a mais um dos muitos agentes, individuais ou coletivos que construíram a Jornada de Junho.

Essa transição pode ser notada em pesquisas como a do Núcleo Interagentes (INTERAGENTES, 2013) a partir de perfis e páginas no *Facebook* que postavam publicamente sobre os protestos na cidade de São Paulo. De acordo com os dados coletados, a página do MPL-SP, que era uma das maiores autoridades (ou seja, página com mais valor e mais compartilhada pelos usuários da rede social) nas primeiras manifestações no início de junho, passou a não mais constar entre as 20 maiores autoridades nas manifestações no final do mesmo mês.

Uma primeira explicação para a popularização dos protestos está na ação violenta da polícia às manifestações. Repressão que foi dirigida não só aos manifestantes, mas também à mídia (corporativa ou alternativa) que fazia a cobertura. O dia 13 de junho foi um ponto de inflexão no movimento, nele as ações extremas da polícia foram noticiadas tanto nos grandes veículos de comunicação, como nas coberturas alternativas e/ou ativistas por meio das redes sociais. Formou-se então toda uma rede de solidariedade e indignação, mobilizando mais pessoas a irem às ruas. O ciclo *manifestação, repressão, confronto e nova manifestação* durou de forma intensa e crescente por cerca de um mês em várias cidades brasileiras. Então, já não eram apenas os vinte centavos. Mesmo com a vitória pontual e a revogação do aumento do preço das passagens em muitos municípios, em várias cidades os atos continuaram com as agendas diversificadas: contra os transtornos provocados pela Copa das Confederações nas cidades-sede, a corrupção dos políticos, as condições ruins de saúde e educação, etc.

Se podemos (e devemos) pensar a Jornada de Junho por suas causas internas (como a indignação com o aumento no preço das passagens, a revolta com a violência policial, o descontentamento com os grandes investimentos e a remoção de populações provocadas pela organização da Copa do Mundo e, até mesmo, como um empoderamento político da classe C pós Governo Lula), podemos fazer o exercício também de contextualizá-la dentro de um cenário político mundial que viu surgir, nos últimos anos, um grande número de manifestações e ocupações populares. Como já dissemos, acreditamos que essas revoltas globais constituem um ciclo de lutas que, preservando as particularidades de cada local, pode ser pensado a partir de suas características em comum.

Assim, podemos observar uma variedade de desenvolvimentos para a ressonância da multidão nas ruas em cada país. Por exemplo, enquanto as revoluções árabes (sobretudo na Tunísia e no Egito) foram protestos que evoluíram para se constituírem como insurgências com milhares de pessoas nas ruas derrubando regimes, na Espanha o movimento 15M ao longo dos meses perdeu a intensidade dos corpos ocupando o espaço urbano, mas consolidou-se em uma série de redes e iniciativas políticas interconectadas (de partidos políticos aos mais variados tipos de coletivos). No Brasil, por sua vez, a Jornada de Junho não levou à derrubada de governo nem à criação de coletivos representativos das manifestações, e ainda assim, podemos afirmar que houve uma efetiva mudança no imaginário político do país desde então.

Além da participação nos atos, marchas e assembleias, muitas imagens emblemáticas marcaram a construção do acontecimento. Entre elas: a repressão policial do protesto de 13 de junho na capital paulista⁸⁶; o ato do dia 17 de junho em Brasília com a ocupação do teto do Congresso Nacional⁸⁷; a manifestação de 20 de junho que reuniu mais de um milhão de pessoas na Av. Presidente Vargas, no Rio de Janeiro⁸⁸; no ato convocado pelas centrais sindicais no centro do Rio de Janeiro, em 11 de julho, o épico confronto entre *black blocs*⁸⁹ e a polícia militar ao som do hino nacional⁹⁰.

E, para além das muitas imagens ressonantes que circularam pelas redes sociais, as jornadas também fizeram emergir o fenômeno da transmissão ao vivo via internet dos protestos – pouco comuns nos atos políticos brasileiros anteriormente. Para Ivana Bentes, a explosão desse tipo de transmissão dos protestos resultou na constituição de uma espécie de “filme-fluxo ou uma mídia-multidão em processo”, a partir do trabalho de centenas de cinegrafistas ativistas (BENTES, 2013, p. 302). Uma produção de imagens que foi intensificada pela ressonância dos corpos nas ruas e as formas livres de circulação na rede:

As emissões ao vivo têm sido associadas a *posts*, *hashtags*, *tweets* e *memes online*, para criar ondas de intensa participação em que a experiência de tempo e de espaço, a partilha do sensível, a intensidade da comoção e do engajamento constroem um complexo sistema de espelhamento, potencialização entre redes e ruas (Ibdem, p. 302).

86 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hE8QKeduRIg>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

87 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ox56RIZOuI>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

88 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A87MctF-f-M>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

89 A tática de ação dos *Black Blocs* surge no movimento autonomista da Alemanha, nos anos 1980. Os manifestantes tinham o objetivo de proteger os demais da repressão policial e começaram a usar máscaras e roupas pretas para dificultar a identificação pelas autoridades. No final dos anos 1990, o *Black Bloc* voltou a ser uma tática utilizada nos protestos de alterglobalização, com marco inicial em Seattle, 1999. Mas, dessa vez, além da proteção dos ativistas, o grupo também praticava a destruição da propriedade privada (sobretudo de grandes corporações) como uma forma de protesto anticapitalista. Sobre um estudo mais detalhado do movimento recomendamos a leitura de: “*The Black Bloc Papers*” (VAN DEUSEN; MASSOT, 2010).

90 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1E50QPstIk>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

Dessa forma, “estar na rua” passa a ser também uma experiência possível pelo *streaming* das manifestações feito por uma série de coletivos ativistas, sendo a Mídia Ninja o mais popular entre esses.

São essas relações entre Junho e a ressonância de suas imagens que iremos analisar nesse capítulo, a partir de três filmes bastante distintos entre si. Começaremos pela análise de *Junho: o mês que abalou o Brasil*, filme sobre os protestos em São Paulo feito pelo jornal Folha de S. Paulo, do grupo Abril. Esse é o primeiro e único filme que analisaremos nessa tese que foi produzido pela mídia corporativa. Em geral, procuramos privilegiar imagens amadoras e ativistas ou olhares mais independentes sobre os protestos. Mas acreditamos que essa análise nos possibilitará complementar a complexidade da produção de imagens dos eventos brasileiros.

O segundo filme abordado nesta sessão é a produção cearense *Com Vandalismo*, que trata das manifestações em Fortaleza focando nos embates entre os manifestantes “pacíficos” e os “vândalos”, polarização comum durante os debates sobre Junho no Brasil. Por fim, pensaremos as imagens da produção coletiva carioca *Rio Em Chamas*, sobre as manifestações no Rio de Janeiro em junho e nos meses posteriores. O filme conta com segmentos variados mesclando uma abordagem do acontecimento de gêneros variados: experimental, documental e ficcional.

1. Junho: as dissonâncias midiáticas do acontecimento

O documentário *Junho: o mês que abalou o Brasil*, dirigido por João Wainer, faz uma análise e retrospectiva cronológica das manifestações de junho de 2013, focadas na cidade de São Paulo. O filme é composto pelo material produzido pela equipe de reportagem da TV Folha (empresa realizadora do filme) e por entrevistas com manifestantes, ativistas do MPL-SP, especialistas (sociólogos, cientistas políticos, filósofos, etc.) e profissionais da mídia que atuaram na cobertura dos eventos (como, por exemplo, a repórter da própria TV Folha, Giuliana Vallone, que foi atingida por uma bala de borracha durante um dos protestos). O documentário também utiliza algumas reportagens de televisão, vídeos que circularam pelas redes sociais e imagens amadoras dos protestos.

Desde a sua cartela inicial, o documentário evidencia que se trata de uma produção oriunda da iniciativa privada, destacando a frase: “Este filme foi produzido sem a utilização de recursos públicos”. A maioria dos filmes analisados nesta tese poderiam também se utilizar da mesma premissa, mas *Junho* destaca-se dos demais por não ser uma produção feita por um diretor ativista, e sim por um profissional da mídia corporativa. Se até agora tentamos pensar

as imagens ressonantes produzidas por ativistas ou diretores independentes, *Junho* nos coloca na perspectiva de pensar a construção dos eventos insurgentes pelo olhar de uma mídia tradicional.

Na sequência de abertura do documentário temos uma tela preta, enquanto ouvimos o áudio de noticiários diversos: a previsão do tempo para o mês de junho, a presidenta Dilma Rousseff declarando a abertura da Copa das Confederações de futebol, a âncora do telejornal anunciando o aumento das passagens do transporte público, a narração de um jogo de futebol, o som dos manifestantes nas ruas e de bombas estourando. Em seguida, ouvimos depoimento de pessoas que não serão identificadas descrevendo a experiência como usuários do transporte público – as falas destacam o caráter mal cuidado e a hiperlotação dos meios de locomoção. Ao mesmo tempo em que ouvimos os relatos, vemos imagens dos trens, dos metrô e dos ônibus lotados. O prólogo termina com uma montagem de imagens de manifestações até mostrar o título do filme.

Passamos então para o depoimento de uma ativista do MPL-SP, Nina Cappello, sobre a origem e os objetivos do movimento. A entrevista da ativista acontece à noite, na rua e durante a concentração de um ato, com trechos que serão retomados ao longo de todo o documentário. Embora mais três militantes do movimento sejam brevemente entrevistados, é pela fala de Cappello que o filme construirá o ponto de vista do MPL. Após a ativista, o filme ouve também alguns especialistas, tentando balancear perspectivas diferentes sobre o movimento. Após a apresentação do histórico do MPL, o filme mostra rapidamente imagens dos atos contra o aumento das tarifas, convocados pelo movimento nos dias 6 e 7 de junho em São Paulo. As imagens são sobrepostas pelos depoimentos de ativistas e especialistas. É esse dispositivo que o documentário utilizará até o seu final, seguindo cronologicamente a sequência de atos e os seus desdobramentos, sempre com comentários dos entrevistados.

A cobertura do terceiro grande ato contra o aumento, no dia 11 de junho, já é feita de forma um pouco mais extensa. O trecho se inicia com uma multidão na rua reproduzindo um discurso usando a técnica do microfone humano: “Este é o terceiro grande ato que vai parar a cidade. Não é só São Paulo que está na luta contra o aumento da tarifa”. Pela primeira vez, o filme vai abordar o embate entre os manifestantes e os policiais durante o protesto, discutindo a participação dos *Black Blocs* nos atos. O documentário procura mostrar tanto a versão da polícia, quanto a dos manifestantes para o início do conflito. E abordará o uso do vinagre como uma forma de proteção aos efeitos do gás lacrimogêneo, mostrando os memes e as piadas que surgem a partir da proibição policial do produto.

O quarto grande ato é realizado no dia 13 de junho, quinta-feira. A cobertura do filme

do protesto começa com os manifestantes nas ruas cantando: “Vem! Vem pra rua, vem! Contra o aumento!” e “Mãos para o alto R\$3,20 é um assalto!”. A rua está lotada e o clima inicial é de descontração, com as músicas sendo acompanhadas pelo batuque de uma banda. Todavia, a animação dura pouco no filme.

Logo se inicia mais um trecho de entrevista com a repórter da TV Folha, Giuliana Vallone. A jornalista dá o seu depoimento para o filme ainda com o olho machucado e roxo, em cima de uma cama de hospital. Ao começar a descrição sobre o quarto ato contra o aumento da tarifa ela já demonstra como o ambiente naquela noite era diferente: “Na quinta-feira, o cenário mudou completamente. A gente foi para essa cobertura e já tinha lido algumas declarações da polícia militar que disse que os manifestantes não ficariam mais à vontade para protestar da forma como eles queriam”. Ao descrever o começo do conflito, a repórter fala em “massacre da polícia militar” e “selvageria”. Durante a repressão brutal da polícia aos manifestantes, a repórter afirma ter testemunhado a polícia batendo e jogando bombas em manifestantes que gritavam: “sem violência!”. E por fim, Vallone conta como levou um tiro de bala de borracha no olho propositadamente e sem nenhuma justificativa aparente de um policial. Além do relato da jornalista, o filme mostra imagens dos policiais reprimindo manifestantes de forma violenta, e ainda a entrevista de um Coronel da Polícia Militar que justifica as ações da corporação como necessárias.

A violência policial do dia 13 de junho leva a uma virada definitiva na percepção das manifestações. Essa transformação pode ser notada pela cobertura da imprensa tradicional e pelas publicações nas redes sociais. Nos dias anteriores, os editoriais dos maiores jornais de São Paulo pediam maior repressão policial aos manifestantes, classificando-os como grupos não representativos e minoritários. A partir do dia 13, o relato muda, como descrevem Elana Knijnik, Luciana Lima e Pablo Ortellado no livro “Vinte Centavos: a luta contra o aumento”:

Durante esse final de semana, os meios de comunicação começam uma notável mudança de discurso. Até a quinta-feira eles haviam se dedicado a desqualificar o movimento por três motivos: por não ter representatividade (já que era formado por estudantes e punks, ligados a partidos extremistas e sem expressão), por defender uma reivindicação absurda (já que o aumento da passagem tinha sido abaixo da inflação) e por atuar por meio da violência e do vandalismo (KNIJNIK; LIMA; ORTELLADO, 2013, p.138).

Assim, a repressão acaba tendo o efeito de produzir a expansão da ressonância das manifestações – seguindo a lógica da manifestação que sofre repressão, gerando solidariedade e que termina por produzir uma manifestação ainda maior do que a inicial, comum a todo o ciclo de protesto. No caso brasileiro, o efeito atinge não apenas a população, mas também a

narrativa que a mídia tradicional fazia do evento. Para Knijnik, Lima e Ortellado a mudança da narrativa dos meios de comunicação se dá de duas formas: “eles param de identificar o movimento com os partidos políticos da extrema-esquerda; e, adicionalmente, sugerem que sob a insatisfação com o preço das passagens escondem-se muitas outras insatisfações” (KNIJNIK; LIMA; ORTELLADO, 2013, p. 139).

São casos como o que vimos no primeiro capítulo do apresentador da rede de televisão Bandeirantes, José Luiz Datena, que se vê obrigado a reformular a própria opinião diante de uma enquete que mostra os espectadores favoráveis à “manifestação com baderna”. Ao abordar essa mudança de postura, o documentário mostrará o exemplo do comentarista político da Rede Globo e da rádio CBN, Arnaldo Jabor. Em um comentário na televisão, ainda no dia 13, o articulista critica duramente os manifestantes acusando-os de ignorância política e chamando-os de “filhos da classe média”, sem motivos para manifestar. Na manhã da segunda-feira, dia 17 de junho, o comentarista pede desculpas e elogia o caráter original das manifestações. O movimento de Jabor representa, de forma exemplar, a transformação da narrativa. O filme também mostra o caso do apresentador Marcelo Rezende, do programa da Rede Record, Cidade Alerta, que vê a destruição do carro da própria emissora em que trabalha durante uma manifestação como um bom sinal.

Porém como ponderam Knijnik, Lima e Ortellado a mudança de narrativa da mídia tradicional vem acompanhada da difusão da pauta dos protestos. “Embora na manifestação de quinta-feira não fosse possível perceber outras demandas que não a da redução do preço das passagens, no fim de semana diversos órgãos da imprensa começam a buscar novas motivações para os protestos” (Ibidem, p. 141). Para os autores, a dispersão das reivindicações também passa a ser perceptível nas redes sociais a partir do final de semana, nos dias 15 e 16 de junho. “Diante dos inúmeros relatos e vídeos que evidenciam a forte repressão policial ocorrida nessa noite, as declarações feitas nas redes sociais começam a deslocar o eixo temático da manifestação da questão da tarifa para o direito de se manifestar” (Ibidem, p. 101-102). Dessa forma, ao mesmo tempo em que a repressão policial do dia 13 cria novos potenciais de afetação para as manifestações de junho - recebendo solidariedade tanto da população de forma geral nas redes sociais, quanto da mídia tradicional -, a consequência política é uma difusão de demandas somadas à da redução da tarifa do transporte urbano. A multiplicidade de singularidades diversas da multidão expande-se de forma exponencial.

Embora esteja fazendo uma análise sobre a mídia tradicional da qual o documentário é fruto, *Junho* segue a sua narrativa se eximindo de qualquer auto-reflexão ou metalinguagem que incluía a realização do documentário no debate sobre a mídia. As defesas e as críticas

negativas aos posicionamentos da imprensa são colocadas nas palavras dos entrevistados e tratadas como qualquer outra das temáticas do filme.

Após esse debate sobre essa transformação da cobertura da mídia, o filme chega à manifestação do dia 17 de junho. As imagens aéreas da manifestação já mostram o seu enorme tamanho, consideravelmente maior do que os outros protestos. Fica evidente também uma preocupação maior na produção das imagens nas ruas: com enquadramentos mais cuidadosos e melhor resolução técnica. O filme nos mostra, então, imagens das manifestações que aconteceram simultaneamente por todo o país e algumas metrópoles mundiais (como Londres, Paris e Dublin) naquele dia.

Embora o 17 de fato tenha representado o dia com o maior número de manifestantes nas ruas do Brasil durante a Jornada de Junho, é importante ressaltar que as manifestações foram puxadas desde o início do mês de forma concomitante e ressonante, pelo MPL e outros movimentos horizontais de várias cidades, com maior expressão no Rio de Janeiro, Porto Alegre e Goiânia. O dia 17 marca, assim, a ampla expansão do movimento depois que ele é abraçado pela grande mídia. Porém, as manifestações já tinham caráter de ressonância por várias cidades desde o seu início.

Enquanto o documentário mostra a multidão nas ruas em várias cidades, ouvimos os manifestantes uníssonos pelo microfone humano: “Nós fazemos parte de uma luta nacional. De uma luta mundial. Não podemos parar aqui. Nós só vamos parar quando a gente colocar um milhão, dois milhões, três milhões, 20 milhões aqui! Para falar pra eles que não tá certo o que eles fazem com o nosso dinheiro, com a nossa saúde, com a nossa educação” (sic). O breve discurso, selecionado para abrir a sequência de imagens, em nenhum momento aborda a questão do transporte urbano, dando mais um exemplo da difusão de pauta das reivindicações adotada pela mídia e pelos novos manifestantes depois do dia 13. Em entrevistas, o filme mostra a preocupação dos manifestantes que estavam desde antes nas ruas com esses efeitos de expansão e difusão.

O ato da terça-feira, 18 de junho, mantém a participação multitudinária do dia anterior. Sobre ele, o filme mostra a incapacidade do MPL de continuar a controlar o trajeto dos manifestantes. A multidão vai parar na frente da prefeitura de São Paulo e trava um confronto com a guarda municipal, na tentativa, de alguns, de invadir o local. A Polícia Militar está ausente depois das severas críticas que recebeu após a repressão do dia 13. Há um impasse do poder municipal em chamar o Batalhão do Choque para atuar, mas este acaba sendo acionado para garantir a segurança dos funcionários dentro do prédio. O filme mostra a seguir que, com a demora da polícia para chegar ao local, o caos se instaura com depredação dos *black blocs* e

saques a diversas lojas no centro de SP.

O dia 19 de junho é marcado não por atos da multidão, mas pelo anúncio coletivo feito pelo governador do estado de São Paulo, Geraldo Alckimin, e pelo prefeito da capital, Fernando Haddad, revogando o aumento das passagens do transporte urbano. O dia seguinte é novamente de manifestação, já que, desde a difusão das pautas, a multidão continuava com muitos motivos para tomar as ruas. No filme, o ato acaba marcado por muitas brigas entre os manifestantes. Entre uma infinidade de posições políticas, o documentário nos mostra a polarização de dois blocos: os “sem partido” e os “sem fascismo”. O resumo do ato está focado nas diversas discussões que ocorreram na rua naquela noite.

O dia 20 de junho é a última grande manifestação que o filme cobre na capital paulista. Ele passa, então, a abordar temáticas variadas e ressonantes aos atos do movimento, como o pronunciamento da presidenta Dilma Rousseff que propõe cinco pactos com a sociedade brasileira após os estremecimentos provocados pela multidão nas ruas de todo país. O documentário também mostra uma manifestação no dia 26 de junho, na periferia de São Paulo. Para representar o movimento, o documentário entrevista o poeta Sérgio Vaz, que faz críticas ao movimento da Jornada de Junho, afirmando que a periferia “nunca dormiu” (em resposta ao lema “O gigante acordou!” adotado por vários manifestantes em Junho) e que nos bairros populares a repressão da polícia não é feita com bala de borracha.

Durante a manifestação na periferia que o filme mostra, vemos uma tentativa de puxar o hino nacional que fracassa. No seu lugar, os manifestantes decidem cantar: “Lutar, lutar, poder popular!”, um lema famoso entre os movimentos populares de esquerda. E, por fim, o filme aborda a manifestação em Brasília, também no dia 26 de junho. Enquanto a população protesta nas ruas, vemos os congressistas que continuam em sessão votando projetos e fazendo autocríticas sobre a atuação dos políticos, duramente reprovada pelos manifestantes, em uma tentativa de responder às pressões dos protestos e atender algumas das demandas da multidão.

O último bloco do filme faz uma relação entre o futebol e a política, visto que muitos dos protestos continuavam motivados a criticar a organização da Copa das Confederações que o Brasil estava sediando, como preparação para a Copa do Mundo de Futebol de 2014. O filme faz uma montagem com: o protesto no Rio de Janeiro ao final do evento, as pessoas indo para o estádio do Maracanã, a polícia fazendo a repressão do ato, a torcida já dentro do estádio e o jogo. Vemos parte dessas imagens ao som do hino nacional executado antes da partida, e que continua sendo cantado à capela pelos torcedores após o fim da reprodução mecânica. Nesse momento, em que a torcida se une em coro para continuar a música, temos

uma ressonância da multidão que não está ligada a um evento insurgente e sim a uma celebração esportiva. De qualquer forma, são os corpos da multidão de torcedores afetando-se e compondo-se em ressonância. Após o hino, o *remix* de imagens segue, agora com as considerações dos especialistas sobre política e futebol. Vemos disparados, ao mesmo tempo, bolas em direção ao gol, para delírio da torcida, e bombas de gás lacrimogêneo e balas de borracha, para terror dos manifestantes. O filme encerra-se com o coro dos manifestantes reproduzindo um dos lemas de Junho: “amanhã vai ser maior!”.

Junho, embora a princípio não seja um documentário tão diferente em estrutura de outros analisados nessa tese (feito a partir de uma mistura de entrevistas e imagens das manifestações, como *El despertar de las plazas* e *15M*), não é um filme que trata o acontecimento (no seu caso, a Jornada de Junho) como insurgente e uma ressonância da multidão. Diferente dos demais filmes analisados, as entrevistas em *Junho* tem um caráter hierarquizante: a voz dos especialistas, a voz dos ativistas, a voz dos manifestantes, a voz da polícia, etc. O filme organiza a fala de cada um desses entrevistados não para compor uma narrativa polifônica e múltipla, mas para criar um relato totalizante do acontecimento. Cada entrevistado mais do que uma singularidade é a representação de uma função social e essa função que o seu discurso faz operar no filme. Ou seja, ao intelectual cabe elaborar teorias gerais sobre o Brasil ou algum aspecto das manifestações; ao manifestante, falar do movimento e das reivindicações; ao policial, da operação de segurança; aos jornalistas cabe fazer a crítica dos meios de comunicação, etc.

Imageticamente esse lugar da fala é muitas vezes evidenciado pela locação escolhida para os depoimentos: os especialistas falam em ambientes fechados, como escritórios e bibliotecas, com uma coleção de livros ao fundo; a ativista do MPL é entrevistada nas ruas, próxima a uma manifestação; a jornalista ferida pela polícia dá entrevista da cama de hospital. Não há um diálogo ou uma construção a partir de uma multiplicidade de vozes que se somam, mas uma normatização do acontecimento por meio do enquadramento de quem fala nos locais de explicação e da reprodução na narrativa das estruturas sociais.

Retomemos à análise de François Dosse (2013) sobre as mídias e o acontecimento. Para o autor, a primeira etapa de intervenção dos meios de comunicação é a descrição (tentando explicar nesse momento o que aconteceu). Essa etapa é fundamental para transformar a abundância de informação heterogênea e caótica em um esquema único e coerente. A partir disso, a mídia constrói a sua narrativa, em que procura encaixar todos os elementos que compõem o acontecimento em um mesmo esquema (fazendo, obviamente, a sua seleção). E, por fim, há a normalização, que enquadra essa nova narrativa dentro dos

padrões de interpretação e significação dos acontecimentos daquele veículo.

A multidão, em *Junho*, é assim categorizada e explicada. Quando os esquemas propostos não são mais suficientes para dar conta dos acontecimentos, a multidão torna-se monstruosa. É o caso do protesto do dia 20 de junho, em que o filme nos mostra muitas discussões entre os manifestantes na rua. Nas sequências, nenhuma das pessoas que se expressam é identificada e grande parte delas aparece com o rosto borrado para manter o anonimato. À primeira vista, poderíamos pensar se tratar de questão referente ao direito de uso de imagens dos manifestantes. Mas em nenhum dos outros atos existe o uso desse recurso e diversos manifestantes são filmados de forma livre. A hipótese que nos resta é que nos demais momentos, as pessoas não estavam expressando suas opiniões políticas e ideológicas como nas cenas do dia 20 e, como essa não é a função destinada ao manifestante comum, não cabe a ele o direito completo à imagem no filme. A multidão quando múltipla só consegue ser representada como monstruosa e dissonante. Não há espaço para os bons encontros e as novas afecções no universo da descrição categórica do jornalismo padrão.

Dessa forma, mais do que um filme de imagens ressonantes, pensamos em *Junho* como uma montagem dissonante do acontecimento insurgente das Jornadas. Por mais que existam imagens de multidão na rua ou em confronto com a polícia, o que a montagem do filme opera de forma geral é uma despotencialização dos afetos da multidão. No documentário, o evento ressonante é visto como um acontecimento encerrado no passado, passível de interpretações dos intelectuais de fora das ruas.

2. Com Vandalismo: as imagens ressonantes da linha de frente

O filme *Com Vandalismo*⁹¹ foi realizado de forma independente e colaborativa pelo coletivo de mídia alternativa Nigéria⁹², composto por Pedro Rocha, Roger Pires, Yago Gurjão e Bruno Xavier. O documentário mostra, a partir da gravação de quatro manifestações realizadas durante junho em Fortaleza, o embate interno entre os manifestantes: os vândalos (manifestantes a favor do uso de práticas de ação direta, como a destruição de patrimônio e o ataque à polícia) e os pacíficos (contra qualquer forma de ação violenta). Para discutir essa relação, o documentário traz imagens e entrevistas com manifestantes feitas durante os atos e uma narração subjetiva em voz *over*, feita posteriormente, para contextualizar alguns eventos e externalizar as impressões dos mídia-ativistas.

91 Disponível na internet no endereço: <https://www.youtube.com/watchv=KktR7Xvo09s>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

92 Mais informações na página do coletivo no Facebook: <https://www.facebook.com/coletivoNigeria>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

O filme se inicia com a seguinte narração dos realizadores:

Junho de 2013. O Brasil entrou em um dos momentos mais enigmáticos de sua história. Assim como eventos no Egito e Turquia, o país reuniu milhões de pessoas nas ruas. As manifestações tiveram diferentes motivos e resultados. O ponto em comum: a separação dos manifestantes entre pacíficos e vândalos. Divisão propagada pela imprensa e governantes depois de várias manifestações resultarem em confronto com a polícia. Vândalos, segundo a grande imprensa brasileira, são pessoas sem motivações políticas, que depredam patrimônio público, carros de veículos de comunicação e atacam a polícia com o simples objetivo de estabelecer o caos. Vândalos seriam a minoria infiltrada, baderneiros, bandidos. Por causa disso não merecem ser escutados. Seriam esses manifestantes sem propósito? Qual a motivação para a desobediência civil? Resolvemos acompanhar de perto os conflitos e os chamados “vândalos”.

O texto mostra a ressonância que os realizadores veem entre as manifestações no Brasil e o ciclo de lutas globais (exemplificado pelo Egito e pela Turquia). Destaca também a difusão de pautas dos protestos brasileiros, após a expansão do movimento de São Paulo para todo o país – a pauta da tarifa do transporte urbano não será mencionada em nenhum momento nem pelos realizadores, nem pelos manifestantes entrevistados. E, por fim, o texto apresenta a temática central do filme: a relação entre os manifestantes pacíficos e vândalos, assim como a estigmatização do segundo grupo pela imprensa e pela opinião pública. Enquanto ouvimos a narração, vemos imagens estilizadas em preto em branco, com alguns detalhes coloridos de cenas das manifestações, sobretudo de ações diretas dos manifestantes.

Após essa introdução, o filme insere um depoimento em voz *off* de um manifestante justificando a ação mais violenta da multidão diante da repressão policial. As imagens na tela são de uma manifestação que será em seguida identificada como a do dia 19 de junho, Manifestação contra a Copa das Confederações de Futebol. O ato reuniu cerca de 80 mil pessoas no entorno da Arena Castelão, no dia do jogo Brasil x México no estádio cearense. O bloco segue combinando narrações em *off* dos mídia-ativistas e dos manifestantes com imagens da marcha. Algumas das entrevistas dos manifestantes são feitas de forma breve em frente às câmeras, durante o ato.

As imagens são captadas de dentro da passeata ao lado da multidão. Enquanto a câmera filma a entrevista com um manifestante, sobre o motivo dele estar no ato, ouvimos ao fundo o primeiro estouro de bomba de gás lacrimogêneo. O cinegrafista, o entrevistado e toda a multidão começam a correr da fumaça da bomba e dos seus efeitos. As imagens se tornam tremidas e muitas vezes sem enquadramento proposital, já que o mídia-ativista continua gravando durante a sua fuga.

Logo depois do ataque, o documentário mostra os manifestantes que estão passando

mal sob o efeito do gás e outros que tentam ajudar oferecendo vinagre e água. A reação posterior de alguns manifestantes é a de destruir um carro vazio do poder público. Os mídia-ativistas recebem então a denúncia de várias pessoas atingidas com balas de borracha, que mostram as suas feridas e os cartuchos de munição recebidos. Um dos membros do coletivo Nigéria, que está realizando o filme, também é atingido por uma bala de borracha no olho. O impacto dessa é suavizado por um óculos de proteção contra gás lacrimogêneo. Há uma discussão entre os manifestantes se eles deveriam deixar ou não passar os torcedores brasileiros que estão indo para a Arena. Eles acabam permitindo. Os confrontos seguem de forma cada vez mais intensa entre um grupo dos manifestantes e a polícia.

No dia seguinte, os cinegrafistas vão fazer a cobertura de mais uma marcha. Dessa vez, é uma manifestação estudantil: contra o atraso da entrega das carteirinhas de estudante. Mas, diante da violência policial na repressão do ato do dia anterior e da ressonância da multidão nas ruas de todo o país, o protesto tão específico ganha proporções muito maiores. O filme entrevista uma série de manifestantes nesse bloco, todos jovens. Há uma grande divisão de posicionamento entre os que condenam as ações diretas dos ditos vândalos e os manifestantes que as praticam ou defendem, acusando o estado de ser o verdadeiro vândalo.

Após andar pela cidade, a multidão chega ao Palácio do Governo e há um debate sobre duas possibilidades de ação a partir daí: formar uma pequena comissão de representantes para uma reunião com o governador do Estado ou ocupar o Palácio da Abolição. A divergência maior está entre os manifestantes que convocaram o ato, organizados em comissões e estruturas tradicionais de esquerda, e os manifestantes independentes, que recusam qualquer forma de representação que não seja a direta. No fim, vencem os segundos, a multidão sem líderes.

Alguns manifestantes tentam evitar o confronto, posicionando-se entre policiais e a multidão. Outros, tentam avançar para o Palácio, passando pela polícia. Finalmente, o confronto se instaura com bombas sendo disparadas e com correria generalizada. A discussão entre os dois grupos continua. Vemos a prisão de um dos ditos “vândalos”, que havia acabado de dar entrevista ao filme. Segundo a narração dos mídia-ativistas, ele foi imobilizado e entregue à polícia pelos próprios participantes do protesto contrários ao uso da violência. Enquanto vemos a cena da prisão, um dos pacifistas acusa os policiais de usarem violência excessiva e desnecessária para prender o manifestante que já estava imobilizado.

O protesto termina com 60 detidos, entre eles 13 menores de idade. O filme nos mostra os jovens detidos colocados lado a lado, marchando com a mão na cabeça, escoltados pela polícia. A cobertura encerra-se ao som de bombas e gritos dispersos de “Não violência!”

(de manifestantes) e de “Vão embora!” (dos policiais).

No dia 21 de junho, mais uma manifestação. Dessa vez pela educação. O bloco começa ao som do hino nacional executado por um carro de som e a multidão segue pelas ruas cantando. Não parece haver um grupo que tenha feito uma convocação geral, não há um percurso pré-definido e temos uma divisão ainda mais evidente entre pacifistas e manifestantes, que praticam a ação direta na ocupação dos corpos nas ruas. Os “vândalos” que aparecem no filme, em sua maioria, são jovens, do sexo masculino, pretos ou pardos, usam máscaras ou camisas que cobrem os rostos e seguem sem cartazes.

O documentário continua a fazer entrevistas, recebendo opiniões contra e a favor da ação direta. Entre polarizações, o filme entrevista uma manifestante que afirma ter mudado de opinião sobre o vandalismo depois da ação policial na manifestação do dia 19 de junho, no Castelão. O documentário recupera imagens da manifestação de dois dias antes e vemos a mulher, que agora dá seu depoimento, segurando um cartaz na linha de frente da polícia e pedindo para eles não atirarem – o pedido é em vão.

O ato do dia 21 está sendo filmado por duas câmeras diferentes: uma está em algum ponto superior da cidade, gravando, de um ponto fixo acima, a movimentação dos policiais e dos manifestantes; a outra, está no chão e, após o início dos confrontos, acompanhará o embate entre os manifestantes da ação direta e a polícia, mantendo-se ao lado dos “vândalos”. Quando o Batalhão de Choque dispersa os manifestantes resistentes com muitas bombas, a câmera continua gravando enquanto o cinegrafista corre para se proteger. Mais uma vez, as imagens tornam-se abstratas e sem enquadramentos propositais, filmando o chão e os pés, sem muito sentido. Mais do que imagens figurativas, são imagens que testemunham a presença de um corpo naquela situação: imagens-acontecimentos e emergenciais.

A última manifestação mostrada pelo filme acontece cinco dias depois, em 27 de junho, em mais um jogo da seleção brasileira de futebol pela Copa das Confederações realizada na Arena Castelão. É um protesto em que o hino nacional é cantado poucas vezes e com mais presença de bandeiras de movimentos sociais, como o MST (Movimento dos Sem Terra), do que bandeiras do Brasil. Ainda há divisão entre os manifestantes, mas tendendo haver uma crítica maior à ação policial do que ao movimento.

Após alguns minutos, o ato para na barreira policial, impedido de avançar. Alguns manifestantes decidem atirar pedras e logo a polícia responde com bombas. Instala-se a correria e mais uma vez o cinegrafista foge com a câmera ligada. Os manifestantes parecem mais resistentes, segundo a narração. Eles chutam de volta as bombas ou as inutilizam mergulhando-as em um galão de água – técnica que um dos manifestantes explica ter sido

aprendida em vídeos de protestos na Turquia. E os cinegrafistas também estão menos vulneráveis: “Depois de três dias na linha de frente, até nós começamos a resistir mais ao gás lacrimogêneo”, diz a narração.

O confronto se estende por um longo tempo, com torcedores perdidos tentando chegar ao estádio, moradores e trabalhadores da região passando pelas ruas e até uma criança à cavalo no meio do fogo cruzado de manifestantes e policiais. Os manifestantes fazem barricadas com placas e utilizam também o carro de uma emissora de televisão para impedir o avanço da polícia. O batalhão usa uma rua lateral e consegue cercar os manifestantes, que ficam acuados. Pouco depois, uma parte deles é detida pela polícia, inclusive membros da equipe de gravação do filme. O mídia-ativista então se dirige ao local em que os manifestantes detidos estão concentrados e sendo conduzidos para um ônibus, que os levará a um distrito policial para prestarem esclarecimentos. São mais de 80 detidos. Na avaliação dos realizadores, é o protesto com o saldo mais violento.

A narração final é feita sobre imagens em câmera lenta das manifestações e faz um balanço geral dos quatro protestos:

Em quatro dias de gravações e entrevistas, vimos as manifestações mudarem o seu perfil. Palavras de ordem sendo abandonadas e outras surgindo. A massa de mais de 80 mil pessoas do primeiro protesto se transformou em cinco mil, no último. Mesmo com um menor número de manifestantes, o último protesto foi o mais violento e o mais reprimido pela polícia. Vimos a violência aumentar. Como se a repressão policial fosse o combustível que aumentasse a revolta popular. Vimos pessoas pacíficas virando vândalos. E vândalos virando pacíficos. Vimos a grande imprensa e governantes influenciar a opinião pública e repudiar os vândalos. Vimos os vândalos como um ainda enigmático fenômeno social. Apesar de estarmos presentes em todas as manifestações e conflitos, não temos uma visão completa dos reais significados de tudo que está acontecendo e o que isso pode influenciar no futuro do Brasil.

Para além de um grande resumo, é por meio dessa narração que os realizadores assumem um olhar mais subjetivo, sublinhando a incapacidade do filme de fazer qualquer relato totalizante dos acontecimentos de junho em Fortaleza – por mais que tenham acompanhado a todos os atos realizados. Antes dos créditos finais, o filme ainda sobrepõe uma música, a respeito das manifestações, às imagens estilizadas destas, como as do início em preto e branco, com detalhes em destaques coloridos. A montagem dessa sequência lembra a linguagem de um videoclipe.

Enquanto os créditos do documentário passam, ouvimos várias declarações e conversas dos manifestantes sobre os atos e o vandalismo. Entre as inserções de som em *off*, uma nos parece fundamental para entender a realização do filme. Em uma conversa quase no

final, um dos manifestantes questiona o cinegrafista: “Ei, amigo você é de alguma emissora?”. A resposta vem logo: “Não, é jornalismo independente”. O manifestante então continua: “Porque como os meninos falou: a mídia gosta de passar coisas alienadas. E você é um jornalista, tem o dever de tirar essa imagem... Passar os dois lados. Porque se você está gravando...” (sic). Antes que o rapaz conclua a frase, o mídia-ativista interrompe: “A gente está desse lado” (referindo-se ao lado dos manifestantes). E, por fim, entra a mensagem final dos créditos: “Seja a mídia”.

A conversa entre o mídia-ativista e o manifestante e a mensagem final tornam evidente que por mais que exista um desejo informativo e jornalístico na realização do *Com Vandalismo*, é um tipo de prática jornalística bastante diferente da tradicional ou da realizada em filmes como *Junho*. Ainda que o filme mantenha uma perspectiva aberta e indagadora em relação aos manifestantes que praticam a ação direta, sem partir para uma defesa franca dos vândalos, a posição estratégica das gravações na linha de frente e o envolvimento intenso dos mídia-ativistas no evento (atingidos pela polícia e presos) torna transparente o lado do qual eles filmam: o lado da multidão.

Em um texto publicado na página do coletivo Nigéria no *Facebook*, chamado “A linha de frente era definitivamente o nosso lugar - como cobrir (sem saber exatamente como) uma revolta popular contra, entre outras coisas, a polícia”⁹³, um dos mídia-ativistas e realizadores do documentário, Pedro Rocha, faz uma breve reflexão sobre a experiência de produção do filme. O realizador começa destacando a inexperiência do coletivo em filmar esse tipo de acontecimento insurgente da multidão na rua: “Não éramos um jornal diário, uma revista, televisão, rádio, portal de notícias ou mesmo um blog. Não éramos um veículo. Nem fazíamos cobertura ao vivo, como a Mídia Ninja, que havíamos conhecido há poucos dias”.

Embora acostumados a produzir documentários ativistas para movimentos sociais ou institucionais para o terceiro setor, o coletivo nunca tinha passado por uma situação de filmar conflitos de rua, tendo que produzir imagens urgentes sob o risco de levar tiros de balas de borracha e bombas da polícia. Sem saber como proceder, a forma de gravação surgiu “intuitivamente”, enquanto as imagens foram feitas. E a solução encontrada foi se posicionar “no limiar entre manifestantes e polícia” e fazer entrevistas e conversas com os manifestantes a partir desse local. Mesmo com o estouro das primeiras bombas, o coletivo logo concluiu que para realizar aquele filme “a linha de frente era definitivamente nosso lugar – avançávamos na compreensão da tarefa documental”.

93 Texto disponível em: <https://www.facebook.com/coletivoNigeria/posts/582647815142694>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

Ao relatar o fato de ter sido atingido por uma bala de borracha da polícia, Pedro Rocha destaca primeiro o papel do acontecimento na repercussão da violência policial, além dos tipos de repressão do Estado contra a população mais pobre, contra a qual os tiros não são de borracha. A partir desse e de outros fatos, o confronto com a polícia vai se estabelecendo como “um fato político”, e um dos poucos (ou único) que conjugava todas as singularidades da multidão e difusões de reivindicações. O confronto também serviu para deixar evidente, a partir de onde o coletivo filmava, de que lado as suas imagens estavam: “(..) nossas câmeras tinham, literalmente, lado. Não filmávamos por trás da barreira de escudos policiais”.

A “linha de frente”, mais do que um local privilegiado para a captura de imagens, mostrou-se fundamental para o entendimento das várias singularidades distintas dos protestos. Segundo Pedro Rocha: “Lá, quem está ao seu lado pode ser um P2 (policial infiltrado), um anarquista contra a tirania do Estado, um pacifista classe média de quarta-feira que mudou seus conceitos depois da repressão, mas principalmente adolescentes da periferia da cidade desprovidos de amor à polícia”. Tentando fugir das simplificações da cobertura da mídia, para a qual haviam manifestantes vândalos e pacíficos, os mídia-ativistas vão entrevistar os manifestantes dessa linha de frente, tentando pensá-los para além de apenas um dos pólos de um esquema.

Após a realização das gravações nas primeiras manifestações, o coletivo se viu confrontado sobre o que fazer com essas imagens? Como fazê-las circular? Como construir uma narrativa dos acontecimentos a partir delas? Dos questionamentos surge a decisão do filme. Gravado ao longo de oito dias, de 19 a 27 de junho, este foi lançado menos de um mês depois, em 13 de julho, com exposições públicas e disponibilização imediata na internet. Da inexperiência total do primeiro dia às gravações da manifestação do dia 27, o coletivo havia desenvolvido métodos próprios para a realização do projeto. “Já sabíamos o que filmar, o senso para buscar os entrevistados estava mais apurado. Estávamos também mais resistentes ao gás lacrimogêneo”.

Ainda que a narrativa filmica seja construída pela voz *over*, após o término das manifestações, assistimos a cada um dos atos como quem assiste a uma manifestação ao vivo: entregue à deriva e à incerteza dos acontecimentos. Uma sensação que se intensifica sempre que os confrontos se tornam mais fortes e os cinegrafistas passam a produzir imagens-acontecimentos emergenciais.

A forma como a multidão é mostrada em *Com Vandalismo* com todas as disputas internas e posicionamentos políticos diversos assemelha-se, em muitos momentos, a multidão monstruosa de *Junho* e a sua dissonância. Ainda assim, mesmo partindo da polarização entre

“vândalos” e “pacíficos”, em alguns momentos reforçando-a pela sua abordagem, *Com Vandalismo* se preocupa em perceber as nuances e transformações internas do movimento. Não é uma multidão dada e fixa, mas uma multidão que se transforma a partir da experiência e dos encontros nas ruas.

Dessa forma, temos os manifestantes, inicialmente contra a ação direta, que passam a defendê-la depois do confronto com a polícia e os “vândalos” que ajudam a socorrer moradores e torcedores no fogo cruzado com a polícia. E, além disso, acompanhamos a própria transformação da equipe de gravação, que inicia as filmagens sem saber como e o que ao certo fazer das imagens produzidas. A partir dos encontros e afetações dos corpos nas ruas, criam a narrativa. Uma narrativa que não se reivindicará totalizante, mas uma perspectiva.

3. Rio em Chamas: as ressonâncias de um filme-manifestação

*Rio em Chamas*⁹⁴ é um filme produzido de forma colaborativa e independente por 12 diretores e mais de 10 produtoras parceiras. Entre imagens-acontecimento de protestos, entrevistas, cenas ficcionais e animações, o filme trata das manifestações realizadas no Rio de Janeiro entre junho de 2013 e o início de 2014, dividido em diversas esquetes independentes. Além dos segmentos dirigidos por Daniel Caetano, Eduardo Souza Lima, Vinícius Reis, Cavi Borges, Diego Felipe Souza, Luiz Claudio Lima, Ana Costa Ribeiro, Ricardo Rodrigues, Vítor Gracciano, Luiz Giban, Clara Linhart e André Sampaio, o filme é atravessado por imagens dos protestos capturadas pelos vídeo-ativistas Tamur Aimara e Guilherme Fernandez.

De uma forma geral, há uma tentativa de criar um fluxo de imagens documentais ou ficcionais livres sobre o período, com raras legendas explicativas e nenhuma narração contextualizadora. Os créditos iniciais, nesse aspecto, constituem um dos poucos momentos em que o filme adota um discurso direto sobre os seus objetivos e sobre as manifestações no Rio de Janeiro. Antes de qualquer imagem, o filme traz o seguinte texto:

Desde meados de 2013, eclodiram manifestações contínuas nas ruas do país, sobretudo da cidade do Rio de Janeiro, mobilizando centenas de milhares de pessoas desde então. Estes protestos ganharam força num contexto de grandes investimentos financeiros, gerados por eventos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas. Entre as diversas reivindicações anotadas nos cartazes, uma foi constante: pela reforma da polícia, contra a violência policial. A resposta do Estado à demanda das ruas contra a violência policial foi mais violência e a criminalização dos manifestantes. As comprovações de crimes e abusos cometidos por policiais, como o assassinato do pedreiro Amarildo de Souza, não conseguiram alterar essa política de repressão. O cinema e as difusões de imagens, sons e informações também são territórios em disputa no Rio de Janeiro e no Brasil. Este filme é nossa forma de nos

94 O filme foi lançado simultaneamente em salas de cinema e na internet. Está disponível de forma gratuita no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=9ZGv0MJqmCc>. Acesso 10 de fevereiro de 2014.

manifestarmos sobre esta crise.

Além da contextualização factual dessa apresentação, dois aspectos nos parecem fundamentais nesse texto para o entendimento do filme. O primeiro é o enfoque no confronto entre manifestantes e policiais, que perpassa quase todos os segmentos do filme (das muitas imagens diretas de repressão aos segmentos mais lúdicos e ficcionalizados). O segundo aspecto diz respeito ao local de enunciação do filme, *Rio em Chamas* é um filme feito por cineastas, produtores e pesquisadores de cinema. Uma característica que vai distingui-lo de documentários como *Junho* ou *Com Vandalismo*, realizados a partir de perspectivas mais jornalísticas.

Interessa-nos pouco aqui fixar os limites desses campos, até porque acreditamos que são fronteiras nuançadas com mais contaminações e invasões do que margens fixas. Mas há, a partir desse local de enunciação do filme como uma forma de manifestação sobre a crise, uma dobra nas imagens. A narrativa vai se constituir não apenas das imagens urgentes, das imagens-acontecimento dos protestos, mas da criação de novas imagens sobre o tema. Há uma imbricação entre o formato experimental, livre, múltiplo e o conteúdo político das manifestações. Assim, a forma manifestação horizontal, sem líderes, com reivindicações difusas, ressoa na forma filme.

Na primeira sequência do filme vemos uma multidão em frente a um prédio. Do lado de fora, manifestantes e muitas câmeras. Do lado de dentro, seguranças e policiais militares fazem uma barreira para impedir a entrada da multidão. Entre os grupos, um portão de ferro semi abaixado, que os manifestantes forçam para abrir ainda mais. Os gritos da multidão são de: “Deixa passar a revolta popular!”. Com o uso da força, os seguranças e policiais conseguem abaixar mais o portão e afastar os manifestantes. Uma lixeira vazia é arremessada na direção do prédio. Iniciam-se os gritos de “Não acabou, tem que acabar, eu quero o fim da Polícia Militar!”. O cinegrafista consegue passar pela fresta do portão que permanece aberta e fazer imagens de dentro: na escada em frente ao prédio continuam alinhados uma dezena de policiais militares e de seguranças. Um dos policiais ameaça o vídeo-ativista, que se afasta. Do lado de fora, manifestantes e policiais continuam a se enfrentar. Entra o título do filme: *Rio em chamas*, seguido dos escritos: “Uma manifestação coletiva feita no Rio de Janeiro entre meados de 2013 e o início de 2014”.

O clima de embate entre os corpos dessa sequência é retomada em muitos outros momentos do filme, em manifestações diversas: no desfile militar de 7 de setembro, no protesto que reuniu um milhão de pessoas na avenida Presidente Vargas, nas ocupações dos

manifestantes na Assembleia Legislativa e na Câmara Municipal, nos protestos em frente ao Palácio Guanabara e à residência do então governador, Sérgio Cabral Filho, no Leblon. Além do confronto, essas imagens das ruas também mostram outras formas de ressonância entre os corpos da multidão.

Um desses momentos acontece no encontro entre uma manifestação organizada pelos moradores da Rocinha motivada pelo desaparecimento do pedreiro Amarildo Souza (morador da comunidade), com provável envolvimento dos policiais da UPP (Unidade de Polícia Pacificadora), e uma manifestação que ocorria em frente a residência do governador no Leblon. A chegada dos manifestantes da Rocinha é recebida com grande comemoração pelos manifestantes que já estavam no local.

Em outro ato, o de um milhão na avenida Presidente Vargas, o filme não mostra o confronto com a polícia, mas um violento embate entre os próprios manifestantes. Vemos a briga entre militantes de um partido de esquerda, vestidos de vermelho e portando bandeiras da organização, e manifestantes antipartidários, muitos portando bandeiras do Brasil e com os rostos pintados em verde-amarelo. A tensão, que se inicia com gritos de ordem e provocação, transforma, ao longo da marcha, em uma briga de rua. O confronto atinge o próprio vídeo-ativista, que perde o controle da câmera e das imagens, sendo mais um corpo afetado no conflito.

Ao não contextualizar e identificar os protestos, o filme trata essas imagens-acontecimento como um fluxo contínuo: um junho que não tem começo e nem fim (como bem marca o “Não acabou” nos créditos finais da obra). A multidão está continuamente nas ruas, travando os seus confrontos internos e infinitas batalhas com a polícia. Junto com a multidão, a cidade do Rio de Janeiro funciona como personagem secundário do filme. Não mais o Rio de Janeiro do imaginário turístico e das belas paisagens, mas uma cidade tomada pelas chamas acesas como barreira entre manifestantes e policiais. Ou ainda uma cidade de multidões múltiplas com transeuntes, pedintes, trabalhadores, dançarinos de ruas, pastores.

O fluxo de imagens das manifestações é entrecortado por algumas sequências ficcionais ou de conversas sobre as manifestações, já distantes da efervescência das ruas. Em uma dessas cenas, logo no início do filme, acompanhamos a conversa encenada entre quatro amigos que relembram, em um futuro não identificado, mas já distante, os acontecimentos insurgentes de 2013 e os seus desdobramentos. O bloco ficcional vai mesclar diversas imagens de arquivo (do protesto, mas também de muitos outros acontecimentos não diretamente relacionados – como o casamento de Lady Di ou imagens de bombas sendo arremessadas por aviões) com o encontro dos amigos, que acontece dentro de um

apartamento. O tom é de informalidade e os acontecimentos são evocados às vezes de forma confusa ou contraditória, baseando-se em uma narrativa da memória. Ainda assim, a conversa do grupo aborda todos os assuntos e as manifestações que o filme irá mostrar. Se o texto inicial do filme evidencia o local da fala e os objetivos gerais, essa sequência funciona como uma retrospectiva geral, um guia narrativo para as imagens do filme. Um guia incerto e subjetivo.

Outro momento importante para a compreensão da narrativa do filme é a conversa entre o professor e pesquisador de cinema Cezar Migliorin e o ativista de movimentos populares Marcus Faustini. A conversa entre os dois é dividida em dois blocos, inseridos em momentos diferentes do filme. O tom é de informalidade, evitando afirmações categóricas e ressaltando mais impressões e provocações entre os dois. Ainda assim, é um momento de distanciamento e análise das manifestações – é uma forma menos estruturada do depoimento do especialista (tão utilizada em *Junho*, por exemplo). É com o objetivo de transparência que esses segmentos contextualizadores foram inseridos no fluxo geral das imagens, evitando hierarquizar os segmentos. Todavia, fica evidente o contraste entre a multidão-manifestante, como corpos em explosão ressonante nas ruas, e os discursos que procuram explicá-la e dar sentido. Uma operação que termina por aproximar a vontade de cinema da prática do jornalismo.

Acreditamos que o bloco em que esse equilíbrio entre os corpos na rua e os discursos se dê de forma mais completa seja, justamente, a entrevista da manifestante Eliza Quadros em um momento afastado do protesto. A entrevista questiona a abordagem da mídia corporativa ao acontecimento. A sequência parte da indagação sobre uma capa do jornal impresso O Globo, que mostra o momento em que 70 manifestantes estão sendo levados de ônibus para a prisão em Bangu. A imagem destaca a despedida da manifestante Eliza Quadros, dentro do veículo, e o seu companheiro, que está do lado de fora. Os dois interagem pela janela e há uma evidente troca de afetos entre eles. Na sequência do filme, essa capa e a matéria que a acompanha serão mostradas para diversas pessoas, que declaram opiniões variadas sobre os protestos e os manifestantes presos. Por fim, a personagem da foto, Eliza Quadros, conhecida como Sininho, comenta o que o momento representou para ela. A manifestante deixa então de ser apenas objeto de discurso dos outros (da mídia, das pessoas nas ruas e do filme) e passa a ser a enunciativa da própria narrativa.

Rio em Chamas se estrutura em blocos independentes, concebidos de forma livre por cada um dos 12 diretores, e é um filme de intensidade, ressonância e temporalidades diversas. As sequências de imagens-acontecimento das manifestações são as que carregam de forma

mais intensa a urgência dos eventos e as afecções da multidão nas ruas. Em outros segmentos, os acontecimentos insurgentes já são abordados a partir de um distanciamento temporal e espacial.

4. As ressonâncias de Junho no Brasil

Nesse capítulo, procuramos pensar as Jornadas de Junho como eventos ressonantes e insurgentes que se estenderam ao longo de vários meses em diferentes cidades brasileiras e ainda refletem no imaginário político do país. Por isso, começamos justamente por analisar um vídeo amador realizado em janeiro de 2014 – ou seja, bastante distante do nó ressonante do acontecimento.

O vídeo marca o encontro de um cineasta morador de um bairro nobre carioca, um manifestante que ficou conhecido desde os protestos de junho por vestir-se como o *Batman*, uma fotógrafa de direita, uma equipe de reportagem estrangeira e muitos outros transeuntes que tomam partido na discussão. Acreditamos que um dos legados de junho é essa disposição de debate político franco nas ruas, motivado pela proliferação de atos e protestos. Nem sempre esses encontros constituem-se de forma a compor um novo corpo fortalecido. Como no vídeo analisado, às vezes o efeito maior é de decomposição da multidão. Ainda assim, o que o vídeo mostra é uma enorme multiplicidade de corpos e posicionamentos políticos, que concordam e discordam rápida e frequentemente, a partir da possibilidade da rua como local de discussão.

É por meio dessa perspectiva, de um junho que não terminou e ainda provoca encontros e ressonâncias múltiplas, que partimos para a análise de três filmes sobre as manifestações insurgentes brasileiras. *Junho, Com Vandalismo* e *Rio em Chamas* são filmes que abordam os protestos de formas bastante diversas, a começar pelas cidades nas quais se fixam: São Paulo, Fortaleza e Rio de Janeiro, respectivamente. A temporalidade da abordagem de certa forma acompanha aquela que as manifestações tiveram em cada uma dessas capitais.

Em São Paulo, as manifestações começaram focadas nas convocatórias do Movimento do Passe Livre contra o aumento das tarifas do transporte urbano. No início, os atos que paravam a cidade não contavam com uma participação tão ampla e eram retratados pela grande mídia de forma criticamente mais negativa. A partir da repressão violenta da polícia, que circulou em imagens tanto na mídia tradicional, quanto nas redes sociais e coberturas alternativas, as manifestações tiveram uma grande expansão ressonante – não apenas na cidade, mas por todo o país. O resultado desse processo é um crescimento do movimento, que passa a ter uma grande variedade de reivindicações e grupos participantes. Com a revogação

do aumento da tarifa e a retirada de parte dos manifestantes (o MPL decide pela saída das ruas ao final do mês de junho), as manifestações vão perdendo a ressonância, não perdurando significativamente nas ruas – como foi o caso do Rio de Janeiro, sobre o qual já falaremos.

Junho, portanto, é um filme que concentra a sua narrativa dentro de um mês, dando destaque principalmente aos atos realizados no centro de São Paulo. O filme tem a estrutura de documentário jornalístico, organizando as imagens das manifestações de forma cronológica e com comentários de especialistas, manifestantes e jornalistas para contextualizar e analisar o evento. Assim, ainda que atravessado por imagens ressonantes das ruas, o filme narra os seus acontecimentos a partir de uma perspectiva do poder, enxergando o movimento insurgente e caótico como uma dissonância dos corpos nas ruas, principalmente quando ele se torna mais popular. A multidão ao final de *Junho* é mais monstruosa e destrutiva, do que um corpo político capaz de criar bons encontros e novas afetações positivas.

Com *Vandalismo* acompanha a temporalidade das manifestações na capital do Ceará. Em Fortaleza, o ápice da ressonância da multidão nas ruas acontece justamente no primeiro ato mostrado no filme, no dia 19 de junho de 2013. O documentário continua acompanhando as manifestações na cidade por oito dias e encerra as suas gravações no dia 27. As duas datas marcam a realização de jogos da seleção brasileira de futebol no estádio do Castelão. Portanto, mais do que uma manifestação por transporte urbano – já que o aumento das tarifas não ocorreu naquele momento na cidade –, o junho de Fortaleza é marcado por protestos contra os gastos com a Copa das Confederações, em detrimento de investimentos em outros setores da sociedade, como saúde e educação.

Registrando os protestos a partir da linha de frente dos conflitos entre manifestantes e a polícia, o filme se concentra na cobertura de quatro atos. Em cada um destes, o documentário tenta compreender a relação entre os manifestantes que utilizavam práticas de ação direta e aqueles que não eram a favor dessa tática. A estrutura do filme também conta com depoimentos de manifestantes e uma narração em voz *over* que contextualiza os acontecimentos.

Mas o caráter jornalístico é atravessado por uma intenção ativista: a narrativa é feita do ponto de vista dos manifestantes, com a equipe do filme fazendo parte ativa dos protestos, inclusive sendo presa e levando tiro de bala de borracha da polícia. As imagens dos protestos, sobretudo nos momentos de confronto com a polícia, marcam os momentos mais ressonantes do documentário. Além disso, o filme tenta perceber os encontros da multidão em que as singularidades são transformadas pelos afetos. Nesse sentido, traça menos uma separação

definitiva entre vândalos e pacíficos e mais as possibilidades de encontro e transformação dos grupos.

Rio em Chamas é um filme que evocará a Jornada de Junho para muito além do mês que deu início as manifestações, mostrando eventos de meados de 2013 até o início de 2014. A abordagem ampla dos eventos está diretamente ligada à forma como eles se expandiram pela cidade. Das grandes manifestações contra o aumento das tarifas do transporte urbano e a repressão policial, passando para atos com pautas diversas como a Copa das Confederações, o governador Sérgio Cabral Filho, a visita do Papa Francisco e o encontro da juventude católica na cidade, a greve dos professores nos âmbitos municipais e estaduais, a política das UPPs e a violência policial nas favelas. Essas, entre tantas outras, mobilizaram a cidade por meses.

Nesse aspecto, a narrativa livre e fragmentada do filme ressoa a forma como as manifestações se desdobraram na cidade. Diferente dos outros dois filmes do capítulo, *Rio em Chamas* não parte de uma perspectiva jornalística (nem como mídia tradicional e nem como alternativa), mas de uma narrativa cinematográfica. Assim, o filme insere junto às imagens-acontecimento dos protestos vários curtas dirigidos por realizadores diferentes e com abordagens diversas da temática: da ficção mais encenada ou documental mais padrão, passando pelo uso de animações e narrativas experimentais. *Rio em Chamas* é, assim, um filme de temporalidades e ressonâncias imagéticas variadas, mas que encontra momentos de mais afecção nas imagens urgentes dos protestos, que se constituem como um fluxo contínuo da multidão insurgente em ressonância nas ruas.

CONCLUSÃO: As ressonâncias e dissonâncias das imagens insurgentes

Antes de tecermos as nossas considerações finais sobre a ressonância das imagens nos filmes e vídeos analisados nos capítulos anteriores desta tese, gostaríamos de fazer algumas observações sobre o documentário *Occupy Love*. O filme de Velcrow Ripper se propõe a pensar os movimentos de resistência atuais ao redor do mundo a partir de uma tese: “Como poderia a crise que estamos enfrentando se tornar uma história de amor?”. Segundo a sinopse disponível pelo site do filme⁹⁵, ele “explora a crescente realização de que o sistema dominante de poder está falhando em nos prover saúde, felicidade e sentido”. Essa crise resultaria na conscientização de milhões de pessoas, pois elas acreditariam que “chegou o tempo de criar um novo mundo, um mundo que funcione para toda a vida”. Com esse intuito, o filme mostra diversos movimentos contemporâneos: a Revolução Egípcia, o 15M da Espanha, *Occupy Wall Street* em Nova Iorque, os ativistas indígenas de Alberta Tar Sands, os movimentos ecologistas preocupados com o aquecimento global, entre outros.

Acreditamos que pensar na proposta de *Occupy Love*, um documentário que aborda os movimentos insurgentes atuais pela chave afetiva do amor, seja uma outra forma de tratarmos a ressonância da multidão. Uma ressonância que se constrói pelo encontro dos corpos ativistas e manifestantes que se afetam de forma boa e alegre, resultando na criação de um afeto amoroso. Vamos nas próximas linhas verificar como esse processo se consolida nas imagens de Velcrow Ripper.

O filme começa com as imagens do diretor andando de bicicleta indo em direção a Manhattan. A narração em primeira pessoa anuncia que naquele dia fazem 10 anos dos atentados de 11 de setembro. Essa narração do realizador, misturando relatos pessoais com as questões políticas e econômicas, será a voz condutora do filme. Sendo o diretor um personagem real, aparecendo muitas vezes nas imagens, podemos nos referir a esta como uma narração em voz *off*.

Aos 15 minutos de filme, ao entrar no intertítulo do Outono - o filme é dividido pelas quatro estações do ano -, o realizador reaparece dirigindo-se novamente a Manhattan, uma semana depois do aniversário dos atentados. Agora, ele explica, está indo atender a um chamado: o de ocupação de *Wall Street*. O diretor segue descrevendo o seu trajeto até a sua chegada à praça do acampamento, que foi rebatizada como *Liberty Square*.

A narração sobre o movimento começa em um tom impessoal: “Centenas de pessoas estão reunidas para criar um movimento como *Tahrir Square* desse lado do Atlântico”. Mas

95 Endereço: <http://occupylove.org/about/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

logo na próxima frase já não há mais separação entre Ripper e os ocupantes: “Imediatamente, eu posso dizer que tem algo de diferente. Nós não estamos apenas protestando. Nós estamos conversando. Não existem líderes oferecendo soluções prontas. De forma diferente das campanhas ativistas tradicionais que começam com uma demanda pré-determinada, isso é um processo, não um produto”.

Poderíamos descrever o dispositivo do filme como: o diretor/personagem que circula ao redor do mundo encontrando-se com ativistas, biólogos, ecologistas, políticos, entre outros e questionando a cada uma dessas pessoas sobre como a crise poderia se tornar a possibilidade de construção de uma história de amor. Pela forma como o filme monta os seus materiais imagéticos - alternando imagens dos movimentos diversos, entrevistas com manifestantes e com especialistas, com uma narração poética e imagens de belas paisagens - poderíamos questionar se ele não condiciona as imagens e as entrevistas a uma tese que as orienta e dá sentido (como uma narrativa jornalística padrão).

Acreditamos, porém, que esse não é o caso do documentário, por duas razões. A primeira diz respeito às formas de construção do filme como narrativa documentária. Sem querer nos estender muito no campo da teoria do documentário, vamos aqui pegar emprestadas as categorias que Bill Nichols utiliza em seu livro “Introdução ao Documentário”. O autor descreve seis possíveis modos de representação documentária: o poético, o expositivo, o participativo, o observativo, o reflexivo e o performático. Os modos de representação seriam como subgêneros – mas, Nichols enfatiza que não se tratam de categorias estanques ou camisas de força.

Acreditamos que nos filmes jornalísticos padrões impera o modo expositivo, que Nichols define como um modo que “agrupa fragmentos do mundo histórico numa estrutura mais retórica ou argumentativa do que estética ou poética. O modo expositivo dirige-se ao espectador diretamente, com legendas ou vozes que propõem uma perspectiva, expõem um argumento ou recontam a história” (NICHOLS, 2005, p. 142). Como vimos, é uma operação análoga a essa que um filme como *Junho* realiza: ao utilizar textos explicativos sobre as imagens, ao buscar especialistas ou manifestantes que complementam ou corroboram a discussão que o filme propõe. Ainda que *Junho*, como vimos, utilize essa voz de autoridade de forma difusa nas entrevistas a especialistas e ativistas, a informação transmitida verbalmente se sobressai às imagens - o que para Nichols também é uma característica desse modo.

Em contrapartida, acreditamos que *Occupy Love* se encontre entre o modo expositivo e o poético. Explicaremos o porquê a seguir. Se o filme traz uma tese que o fundamenta e

direciona a sua montagem (a saber: o amor como resultado da crise), ao mesmo tempo não podemos ignorar que se trata de uma tese de caráter poético-afetiva. Assim, o filme está mais próximo de enfatizar “o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas” (Ibidem, p.138) - que segundo o autor são características próprias do modo poético. Não há uma explicação objetiva que corrobore a premissa de que os movimentos de resistência atuais originários da crise estão baseados na criação de amor.

Assim, operando a partir do dispositivo que propõe - o diretor como personagem e voz narrativa que percorre os movimentos de ocupação, os encontros sobre ecologia, as manifestações diversas, encontrando nesses lugares pessoas que estejam dispostas a responder a sua questão-tese -, o filme estabelece mais do que discursos que comprovem sua argumentação, mas trocas, corpos que se encontram e se afetam. E, nesse sentido, as imagens de cada local ganham uma grande força narrativa que não fica em segundo plano em relação às entrevistas ou à narração que orienta o filme. São imagens ressonantes das construções políticas e afetivas da multidão.

O movimento *occupy* existe então não apenas como discurso abstrato, mas ganha força de um corpo coletivo ao serem coladas imagens de Wall Street, Vancouver, Londres, etc. *Occupy Love* assume, dessa forma, um ponto de vista subjetivo como ponto de partida: o do diretor/personagem. Sendo a construção de significado operada por uma singularidade entre tantas outras, que compõe as vozes múltiplas dos movimentos da multidão.

A segunda razão está relacionada às estratégias de lutas dos movimentos contemporâneos abarcadas pelo filme. Os levantes de 2011 organizam-se na lógica da multidão lutando pelo comum - a ocupação dos parques e praças das cidades que vemos nos filmes. Nesse aspecto, gostaríamos de pensar se o Amor pode ser considerado um bem/direito comum. No livro *Multidão* (2005), ao descreverem como se forma o poder constituinte, Negri e Hardt falam desse também como um ato de amor: “Ele é uma decisão que emana do processo ontológico e social do trabalho produtivo; é uma forma institucional que desenvolve um conteúdo comum; uma manifestação de força que defende a progressão histórica da emancipação e da libertação; é, em suma um ato de amor” (Ibidem, p. 439).

Os autores diferenciam o conceito do amor moderno “casal burguês”, “família nuclear”, “questão estritamente privada” do conceito político de amor, defendendo que “precisamos de uma concepção mais generosa e irrestrita de amor. Precisamos recuperar a concepção pública e política do amor comum às tradições pré-modernas” (Idem). Nesse sentido, Negri e Hardt afirmam que o amor como um ato político que constrói a multidão seria uma concepção tanto do cristianismo quanto do judaísmo. Esse ato de amor, significa

para os autores, “que nossos encontros expansivos e nossas contínuas colaborações nos proporcionam alegrias” (NEGRI; HARDT, 2005, p. 439). Dessa forma, o amor serviria “de base para nossos projetos políticos em comum e para a construção de uma nova sociedade” (Idem).

Em “Commonwealth” (2009), Negri e Hardt continuam a discussão sobre o amor, afirmando que este “é realmente o coração pulsante do projeto que nós estamos desenvolvendo, sem o qual o resto permaneceria um amontoado sem vida”⁹⁶ (Ibidem, p. 180). Os autores afirmam que na produção de redes afetivas, esquemas de cooperação e subjetividades sociais, o amor é um poder econômico e não apenas um afeto espontâneo ou passivo. Nesse sentido, o amor seria “uma ação, um evento biopolítico, planejada e realizado em comum” (Idem). Além disso, os autores defendem que o amor seria produtivo também no sentido filosófico. Na produção do ser, esse tipo de engajamento calcado no amor não produziria apenas novas subjetividades ou objetos no mundo, mas o que estaria em jogo seria a produção de um novo mundo, de uma nova vida social.

Os autores seguem dizendo que o amor deveria ser definido “pelos encontros e experimentações de singularidades no comum, o que por sua vez produz um novo como e novas singularidades” (Ibidem, p. 184). Nesse aspecto, talvez as cenas que mais corroboram a tese do filme, sejam as que se dedicam a mostrar as novas vivências e trocas ocorridas nos movimentos de ocupação, os momentos de afetação dos corpos e construção de ressonância. Se pensarmos o sistema de auto-sustentabilidade da *Occupy Wall Street*: horta, composteira, reaproveitamento de água, gerador de energia via bicicleta, etc., podemos ver em operação o que Negri e Hardt chamam de amor como um poder econômico que gera outras singularidades e novas possibilidades de mundo.

Foram questões como estas que procuramos pensar nessa pesquisa com as imagens de ressonância geradas pelo encontro dos corpos da multidão na rua durante as manifestações e insurgências dos últimos cinco anos (a saber, entre o final de 2010 e o início de 2015). Trabalhamos assim com o desafio constante de nos debruçar sobre um objeto em metamorfose permanente. Nenhum dos filmes e vídeos que analisamos como estudos de casos para os movimentos atuais desta tese haviam sido finalizados no início da pesquisa. No caso dos filmes brasileiros, era improvável, inclusive, imaginar a sua futura existência.

Ainda assim, desde que assistimos a transmissão ao vivo da praça Tahrir no dia 11 de fevereiro de 2011, em que a multidão celebrava a saída do poder do presidente Hosni Mubarak, fomos afetados por um tipo de imagens de forma transformadora – e foi no rastro

96 Tradução livre.

dessas imagens e da afecção que elas podem provocar que seguimos no processo de construção desta pesquisa.

Contemporaneamente, as insurreições e os protestos são atravessados por uma infinidade de materiais audiovisuais: vídeos militantes que convocam para os atos e marchas, vídeos amadores que registram os movimentos, coberturas jornalísticas independentes ou corporativas, sátiras e apropriações de produtos da cultura de massa desviados para a temática ativista, memes involuntários ou criados de forma anônima a partir dos acontecimentos, curtas e longa-metragens que voltam às narrativas dos eventos, entre tantos outros (ou entre tantas possibilidades de re-arranjos dessas tipificações para além de separações categóricas que não se sustentam nas práticas livres da produção audiovisual contemporânea). Mais do que embarcar nessa catalogação, tentamos abordar aspectos específicos desse imenso material: o de algumas transmissões, vídeos e de filmes longa-metragens compostos principalmente pelas imagens da multidão ressonante nas ruas durante os protestos.

A partir desses filmes e vídeos, buscamos refletir sobre as imagens que nos afetam compostas por corpos que estão se afetando nelas, corpos ressonantes, em processo de composição e decomposição. São o que denominamos imagens ressonantes, que produzem afetos diferentes em cada um dos corpos dos espectadores que as recebe, mas que tendem a gerar a intensificação dos afetos nos corpos que as assistem.

A praça Tahrir no dia 11 de fevereiro, a multidão no teto do Congresso Nacional em Brasília durante a Jornada de Junho, a praça Puerta del Sol transformada em microcidade acampamento, entre tantas outras imagens... A ressonância dessas imagens, a capacidade delas de nos atingir e afetar, foi o elemento em comum que tornou possível pensar a produção de filmes do ciclo de mobilizações globais. Essa ressonância imagética foi importante também para o próprio efeito de propagação e expansão das manifestações, internamente (levando cada vez mais pessoas às ruas) e externamente (fazendo com que cada país servisse de inspiração para o surgimento de novos protestos a quilômetros de distância).

No primeiro capítulo dessa pesquisa procuramos demonstrar que os movimentos insurgentes são definidos por uma efervescência corporal, afetiva e tangível. Essa efervescência é o que denominamos de ressonância e é produzida a partir dos corpos que se encontram e se afetam durante os atos políticos: em assembleias, reuniões, marchas, acampamentos, etc. Essa ressonância se produz pelos corpos vibrantes, em movimento, afetando e sendo afetado de forma contínua – e, claro, as ideias desses corpos, de forma paralela.

A fixação desse processo em um espaço, físico ou virtual, constitui a criação de nós

ressonantes: módulos intensificados e intensificadores na criação e troca de afetos, a partir dos quais a ressonância se expande. No caso do Egito, podemos citar a praça Tahrir e na Espanha, a Puerta del Sol. Se a ressonância dos movimentos insurgentes se produz inicialmente pelo encontro da multidão nas ruas, a expansão desse afeto ressonante pode ocorrer também pelas imagens desses corpos sendo afetados. E, ainda que a potência dos encontros presenciais e não mediados pelas tecnologias de comunicação sejam maiores, acreditamos que as imagens-acontecimento e emergenciais dos protestos circulando pela internet se constituíram nesse ciclo de mobilizações mundiais como uma forma fundamental da sua expansão.

Nesse aspecto, tentamos demonstrar como as imagens dos movimentos insurgentes ultrapassam o caráter de elemento de mobilização e memória, e passam a agir como uma dobra imediata (ou quase) das ruas. Estas, são usadas pela multidão na construção de auto-narrativas que disputam o significado dos eventos com a mídia tradicional. Ressonâncias que são desmaterializadas para serem transmitidas como imagens, textos e sons, e rematerializadas ao afetarem os espectadores, ouvintes ou leitores.

Defendemos que a produção imagética da multidão conectada também acaba possibilitando a criação de outros encontros e afetos – nas conversas das publicações das redes sociais, no bate-papo da transmissão em *streaming*, na exibição de filmes e vídeos pelos cineclubes militantes, etc. Se a ressonância das imagens de protestos é evidente no conteúdo, nos corpos da multidão reverberando nas ruas e praças das cidades, o que analisamos também são os dispositivos fílmicos que produzem ou ampliam esse efeito. Tentamos mostrar, assim, que as imagens produzidas sobre essas insurreições não apenas registram, mas fazem parte do acontecimento, pois constroem a sua narrativa. Essas imagens ressonantes são dobras das manifestações, registram e são o acontecimento.

É importante ressaltar que metodologicamente procuramos construir análises multidisciplinares dos filmes, não focadas, portanto, nas teorias de cinema ou de documentário, mas incorporando conceitos filosóficos e das teorias políticas. Não partimos assim de uma teoria geral que servisse para padronizar todas as imagens. Mas tentamos, por meio do mergulho nos filmes e vídeos, buscar em cada um dos casos as teorias que ajudassem a operar o pensamento. As imagens em movimento assim não foram utilizadas como ilustrações ou complementações, e sim como o elemento a partir do qual tentamos pensar. Tal abordagem nos pareceu fundamental para pensar os filmes não como produtos separados dos movimentos dos quais tratam, mas como constituintes desses, como forma de criação de ressonância e narrativas.

Assim, partimos inicialmente da descrição das estratégias de narrativas e dos

elementos imagéticos e sonoros empregados. Em muitos casos, essa descrição foi longa. Esse método nos pareceu importante para que as imagens pudessem ser operadas de forma consistente. Sempre que possível também destacamos o processo de criação e distribuição dos realizadores e coletivos responsáveis pelos filmes e a relação deles com os eventos gravados.

No segundo capítulo, desenvolvemos o conceito de imagens-acontecimento, que foi fundamental para pensarmos sobre a construção dos filmes analisados. Essas imagens são marcadas por uma intensa ressonância, sendo não apenas produzidas pela multidão nas ruas durante os protestos, como também, muitas vezes, feitas por cinegrafistas-ativistas cujos corpos estão em situação de risco ou de conflito eminente com as forças repressoras do poder. Imagens que trazem a marca da corporalidade de quem filma e a sua experiência, e, por isso, tem um alto poder de afecção.

Acreditamos, com isso, que os acontecimentos insurgentes e ressonantes analisados nessa tese são ruptura e abertura de possibilidades quando analisados a partir dos seus momentos de criação. São forças intempestivas e manifestações da novidade. Se os legados políticos a longo prazo nem sempre são aparentes, ou se constituem mais como retrocessos do que avanços, os legados da multidão são a criação de novos afetos, imaginários e mundos. Defendemos que esses acontecimentos ressonantes são, ao mesmo tempo, uma efetuação concreta (o encontro da multidão ocupando o espaço urbano) e também a pura potência das afecções ressonantes dessa efetuação.

No segundo capítulo, ainda, antes de partir para a análise da produção contemporânea de filmes sobre os acontecimentos ressonantes, nos propusemos a pensar filmes referentes a dois eventos ressonantes anteriores: O Maio de 1968, na França e as manifestações de alterglobalização organizadas entre 1999 e 2001, tendo o marco inicial no protesto durante o encontro da Organização Mundial do Comércio (OMC), em Seattle. Tomamos como referência os filmes *Le Fond de l'Air est Rouge* e *Grands Soirs & Petits Matins* para 1968; e *This is What Democracy Looks Like* e *The Fourth World War* para o movimento de alterglobalização.

Pretendemos, a partir de uma breve reflexão sobre esses filmes, traçar uma genealogia para a ressonância dos filmes contemporâneos. O par de filmes escolhido para cada evento parte respectivamente de duas estratégias diferentes: em *Grands Soirs & Petits Matins* e *This is What Democracy Looks Like* temos filmes que se instalam no acontecimento ressonante (Paris 1968 e Seattle 1999) durante o seu desenrolar, montados a partir das imagens da multidão no evento político; *Le Fond de l'Air est Rouge* e *The Fourth World War* tratam o acontecimento de referência de forma difusa, contextualizando-os dentro de uma série de

outros eventos do mesmo período.

Os quatro filmes, como vimos, são imensamente diferentes entre si, mas em todos temos uma operação de montagem que faz a passagem do filme para o cinema, do presente para o passado. Essa operação é descrita por Pier Paolo Pasolini como transformação da captura do real do plano-sequência de um acontecimento atual em uma sequência justaposta de vários desses planos. Para o cineasta, o presente que resiste ao final dessa operação é um presente histórico. Acreditamos que é nesse presente histórico que persiste a força ressonante das imagens desses acontecimentos.

Defendemos que a ressonância das imagens dos eventos (sobretudo das cenas da multidão na ruas, dos confrontos com a polícia), das imagens militantes feitas com *as mãos que tremem*, das imagens-acontecimentos, estaria justamente no que Gilles Deleuze vai denominar imagem-cristal: que conserva no seu interior a cisão de um passado e um presente simultâneos e indiscerníveis. O presente urgente dos corpos que capturam as imagens (e são capturados nelas, visto que seu tremor e ofegação são partes delas) e o passado dos movimentos (a memória das lutas, o testemunho para o futuro).

Nos filmes sobre as mobilizações atuais acreditamos que, melhor do que os conceitos de presente do passado ou de imagem-cristal, a ideia de imagem-tempo direta deleuzeana é mais propícia para começarmos a pensar as relações de temporalidades colocadas pelas imagens. Assim, são as pontas dos presentes (o presente do passado, do presente e do futuro) que irrompem das imagens-acontecimento. Os filmes e vídeos analisados partem dos nós dos eventos ressonantes que ainda estão em curso (como um imaginário próximo e latente, ao menos). Assim, procuramos pensá-los tanto pelas imagens-acontecimento que os compõem, quanto pelas estratégias de montagem em cada um dos casos – dando preferência a uma seleção de obras que partissem de formas diferentes de narrar os acontecimentos ressonantes.

No terceiro capítulo, partimos de três documentários para pensar as Revoluções Árabes: *Tahrir: Revolution Square*, *The Square* e *The Uprising*. Os dois primeiros filmes se fixam na narrativa das manifestações no Egito. Em *Tahrir: Revolution Square*, o diretor instala-se radicalmente dentro da temporalidade ressonante do acontecimento, acampando com os manifestantes pelas quase duas semanas de ocupação da praça que antecederam a queda de Mubarak (entre janeiro e fevereiro de 2011). Em *The Square*, esse nó ressonante vai seguir os desdobramentos dos acontecimentos políticos dos meses que sucedem esse primeiro evento. Nesse filme, a revolução egípcia deixa de ser pensada como apenas um momento de intensidade da multidão nas ruas, mas também como um processo de transformações e até retrocessos da luta política. *The Uprising*, por sua vez, vai usar as imagens amadoras de vários

ativistas-cinegrafistas para narrar a história de uma revolução imaginária. Preservando dessa forma a força ressonante das imagens-acontecimento dos eventos insurgentes.

No quarto capítulo, em relação ao movimento 15M na Espanha, procuramos pensar a ressonância das imagens a partir de quatro documentários que se dedicaram ao evento: *Vers Madrid: the burning bright!*, *El Despertar de las Plazas. Un año de 15M*, *15M: “Excelente. Revulsivo. Importante”* e *#19J un remix audiovisual en tres actos con un streaming y seis tuits*. Dos quatro, apenas o primeiro não foi feito por um ativista do movimento, sendo dirigido pelo francês Sylvain George. Esse documentário tem uma estrutura que mistura elementos do cinema observacional e do poético/experimental. Ainda assim, sobretudo em seu final, a ressonância do evento passa a dominar a narrativa, por meio dos confrontos constantes entre a multidão e a polícia nas ruas de Madrid.

El Despertar de las Plazas e *15M: “Excelente. Revulsivo. Importante”* são filmes militantes feitos para pensar o movimento espanhol em seu primeiro aniversário – o primeiro focando na cidade de Barcelona e o segundo, em Madrid. Os dois constroem a sua estrutura combinando depoimentos de ativistas com imagens feitas durante manifestações e nos acampamentos. *El Despertar de las Plazas* utiliza o dispositivo de reunir os militantes em um mesmo local, para que eles conversem e façam um balanço do 15M. Embora pouco explorado no geral, a estrutura possibilita um embate de perspectivas sobre o acontecimento, colocando a narrativa, não apenas como um evento do passado, mas com uma interpretação da mobilização em construção e em aberto. Em *15M* serão a trajetória e a construção de subjetividade do diretor-ativista as responsáveis pelos momentos ressonantes do documentário. Assim, as experiências afetivas singulares do diretor servem como um ponto de vista para um olhar geral sobre o movimento.

Por fim, ao pensarmos em *#19J un remix audiovisual en tres actos con un streaming y seis tweets* vimos que este é um documentário editado a partir do material bruto de uma transmissão em *streaming* de uma marcha. O filme é assim um híbrido entre o jornalismo ativista e um documentário em primeira pessoa. Esteticamente, as imagens preservam as marcas da corporalidade e urgência da transmissão ao vivo via internet, embora não se trate mais de um presente iminente.

No quinto e último capítulo, para abordar as manifestações brasileiras de 2013, partimos de três filmes: *Junho*, *Com Vandalismo* e *Rio em Chamas*. Estes tratam dos protestos em três capitais brasileiras diferentes: São Paulo, Fortaleza e Rio de Janeiro, respectivamente. O filme *Junho* concentra a sua narrativa exclusivamente dentro do mês que nomeia o documentário. As manifestações e acontecimentos são mostrados de forma cronológica, desde

o seu momento inicial mais esvaziado até ao auge com milhares de pessoas nas ruas. Esses eventos são comentados por especialistas, manifestantes, ativistas e alguns membros da mídia tradicional e alternativa, seguindo uma estrutura de edição bem jornalística. Dessa forma, defendemos que a ressonância das imagens das ruas acaba sendo padronizada para uma narrativa na qual a sua potência é neutralizada.

Com Vandalismo, por sua vez, como vimos, também apoia sua estrutura em uma linguagem jornalística, porém em um formato militante, em que os realizadores são cinegrafistas-ativistas. O filme registra quatro manifestações na capital cearense em um intervalo de oito dias, tentando, a partir da linha de frente dos atos, entender a relação entre os manifestantes praticantes da ação direta (os ditos vândalos) e os que são contrários a essas práticas. Acreditamos que a potência das imagens ressonantes virá sobretudo dos momentos de confronto dos manifestantes com a polícia, na qual os corpos dos cinegrafistas-ativistas se fazem notar de forma ainda mais pregnante nas imagens-acontecimento.

Já em relação a *Rio em Chamas*, podemos dizer que este é um filme que se estende de junho de 2013 ao início de 2014, pensando as manifestações para além do seu momento de explosão, como um efeito contínuo. O filme é realizado de forma colaborativa por vários diretores e é, por isso, dividido em diversos segmentos independentes, cada um abordando o evento por um ponto de vista singular. Os episódios misturam formas e gêneros narrativos múltiplos: documentário, ficção, filme de entrevista, animação, imagens-acontecimento, entre outros. Concluimos pelas suas imagens que o fluxo contínuo das imagens da multidão nas ruas é o elo ressonante que perpassa as esquetes, compondo assim um corpo fílmico.

Trabalhamos com cada uma dessas insurgências de forma autônoma, em capítulos que funcionam de forma independente. Isso porque, embora consideremos que os eventos no Egito, na Espanha e no Brasil componham um mesmo ciclo de acontecimentos ressonantes, fica evidente pela análise dos filmes e vídeos as especificidades de cada um desses movimentos. E como então poderíamos pensá-los em relação uns aos outros, tendo como referência as imagens ressonantes das quais partimos?

Acreditamos que no caso do Egito, as imagens trazem a potência de um acontecimento revolucionário, da ressonância da multidão nas ruas que foi capaz de derrubar o regime vigente. Nos filmes espanhóis, mais do que a força da multidão nas ruas, o que fica em primeiro plano é a rede que se organiza como um movimento a partir do 15M – um movimento múltiplo e não representativo, mas ainda assim um corpo composto a partir dos encontro dos ativistas nas praças e ruas a partir daquele 15 de maio de 2011. No Brasil, nem evento revolucionário e nem um movimento organizado a partir das Jornadas de Junho, mas a

criação de um novo imaginário político de manifestações e de ocupações das ruas pelos segmentos mais diversos da sociedade.

De qualquer forma, esperamos ter conseguido demonstrar nas páginas precedentes como, com menor ou maior potência, oscilando de acordo com o desdobrar dos acontecimentos, as imagens produzidas pela multidão foram elementos constitutivos da ressonância em cada um desses países – e de uns para outros.

Notas dissonantes: a emergência da multidão monstruosa

Nas análises que desenvolvemos nessa pesquisa procuramos pensar o ciclo de manifestações atuais a partir dos aspectos positivos tanto do conceito de multidão, quanto do de ressonância. Dessa forma, focamos em movimentos e insurgências que apesar de plurais e contraditórios internamente, foram marcados pela intensificação das paixões alegres. Acreditamos, assim, que a Primavera Árabe, o 15M, os diversos movimentos de Occupy, as Jornadas de Junho, entre outros, foram motivados por reivindicações em busca de sociedades mais igualitárias, justas e inclusivas (política e economicamente).

Mas, conforme vimos no primeiro capítulo, seria possível também pensar em movimentos da multidão excludentes, racistas, xenófobos, intolerantes. Nesse caso, defendemos que se tratam de manifestações motivados por paixões tristes, pela decomposições dos corpos. E, por isso, podemos falar em movimentos *dissonantes* (nos quais os encontros dos corpos geram não uma nova composição, mas uma diminuição na potência de agir). Em relação a esse tipo de manifestação, Beasley-Murray (2010) usará a expressão má multidão para designar esses corpos dissonantes, corpos em colapso.

Dos três eventos insurgentes analisados mais detidamente nessa tese, a Jornada de Junho no Brasil é o que apresentou as características mais dissonantes e a multidão mais heterogênea. Da transmissão em *streaming* da prisão do carioca à discussão de rua no Rolezinho do Leblon, passando pelos três longa-metragens analisados, podemos observar uma enorme divergência entre os manifestantes. Divergência que em alguns casos culminou no enfrentamento violento dentro da própria multidão: como nas cenas do embate no protesto da Av. Presidente Vargas (em *Rio em Chamas*) ou na descrição da prisão de um manifestante “vândalo” com a ajuda de outros “pacíficos” (em *Com Vandalismo*).

Porém, mais do que uma má multidão ou uma multidão monstruosa, acreditamos que a multidão da Jornada prevaleceu tendo a heterogeneidade inclusiva como característica. Nenhum partido ou organização, dos setores da direita ou da esquerda política, foram capaz de capturar as pautas difusas da multidão nas ruas.

Se nos protestos de Junho (e dos meses subsequentes) vimos nas ruas um forte embate entre grupos com posições políticas diversas, o início de 2015 ficou marcado por manifestações de focos polarizados. O grande expoente foi o protesto do dia 15 de março, organizado em cidades de todo o Brasil tendo como reivindicação a luta contra a corrupção atrelada ao pedido de impeachment da presidenta recém-eleita para o seu segundo mandato, Dilma Rousseff. A manifestação resposta foi organizada dois dias antes, no 13 de março, mobilizada pelas centrais sindicais e outros setores tradicionais da esquerda e posicionando-se em apoio ao governo da presidenta.

No texto “As diferenças dos protestos”⁹⁷ o professor Fábio Malini traça a partir das análises de publicações nas redes sociais as semelhanças e disparidades entre as manifestações de junho de 2013 e as de março de 2015. Segundo o professor, uma das maiores diferenças encontra-se no fato de ser perceptível a presença de lideranças no movimento de 2015, algo que não era em 2013:

Em suma: 2013 está entre nós. O mal-estar atravessa todos nós, porém, esse fundo da indignação está totalmente capturado pela disputa político-partidária, algo faz março se distanciar de junho. Se, em 2013, os políticos e as celebridades chegaram depois das manifestações, em 2015, nas redes sociais, eles chegaram nelas primeiro, convocando seus afiliados e fãs para a guerra das ruas, para a guerrilha nas redes. (MALINI, 2015)

O professor prossegue a sua comparação destacando como tanto governistas quanto opositoristas fizeram o uso de “perfis-robôs” (perfis programados para gerarem textos e publicações de forma automática). A função destes foi a de: “mencionar e replicar líderes, inflar publicações de RTs e criar um efeito manada no público” (Idem). A “trollagem” (termo utilizado nas interações na internet como sinônimo de provocação, difamação, perturbação) é outra consequência das interações nessas redes automatizadas.

Acreditamos que esse tipo de mecanismo tem por efeito o enfraquecimento das redes sociais como nós ressonantes, visto que não proporcionam encontros e afecções entre os corpos e as opiniões. Isto porque, os perfis-robôs não podem ser afetados por qualquer interação, seguindo o seu funcionamento de forma programada e independente. Dessa forma, como afirma Malini, essas manifestações “do #15M e do #13M” mais do que explorarem as potencialidades difusas de comunicação da internet, reinstituem em suas lógicas “a mecânica da velha comunicação de massa, em que poucos se comunicam para muitos” (Idem).

97 O texto “As diferenças dos protestos” foi publicado na Revista Info, em Abril de 2015. Disponível em: <https://revista.info.abril.com.br/edicoes/351/aberto/o-que-nao-ha-dos-protestos-de-junho-em-marco/>. Acesso em 2 de abril de 2015.

Outro efeito, a partir dos “trolls-robotizados” e da bipolaridade bem estabelecida dos protestos (anti ou pró-governo), foi a diminuição da heterogeneidade da multidão. Efeito evidente desde o estabelecimento de duas manifestações distintas e contrárias – e não mais um único ato com muitas pautas, posicionamentos políticos e singularidades. Há o crescimento do antagonismo e da rivalidade, e conseqüentemente da exclusão entre os grupos. Estamos mais próximos do que poderíamos chamar de uma má multidão ou uma multidão monstruosa – mais apta para a decomposição entre os corpos e para os encontros tristes.

Se os processos dessas novas manifestações de 2015 marcam uma inflexão definitiva com a Jornada de Junho ou apenas uma outra etapa desse ciclo, não nos julgamos aptos ainda a responder nessa pesquisa. De qualquer forma, apontamos nessa conclusão para as perspectivas de novas pesquisas que possam seguir pensando os desdobramentos políticos, ressonantes e imagéticos da multidão emergente nas ruas brasileiras e das suas transformações.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas

ANTOUN, Henrique. Web 2.0 e o Futuro da Sociedade Cibercultural. Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, v. 14, n. 27, 2009. p. 235-245.

BADIOU, Alain. The Rebirth of History: Times of Riots and Uprisings. London: Verso, 2012.

BAUMAN, Zigmunt. “El 15-M es emocional, le falta pensamiento”. Jornal El País. Entrevista publicada em 17 de outubro de 2011. Disponível em: http://politica.elpais.com/politica/2011/10/17/actualidad/1318808156_278372.html. Acesso em 10 de fevereiro de 2015.

BEASLEY-MURRAY, Jon. Posthegemony: Political Theory and Latin America. Milwaukee: University of Minnesota Press, 2010.

BENTES, Ivana. Estéticas Insurgentes e Mídia-Multidão. Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.330-343, Maio 2014.

_____. A câmera de combate e o animal paranóide . Catálogo Fórum.Doc.BH 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. Cineastas e imagens do povo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BOËX, Cécile. Montrer, dire et lutter par l’image. Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie. In: VACARME 61/CAHIER, 22 octobre 2012. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article2198.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (Org). Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games... São Paulo: Hedra, 2009.

CASTELLS, Manuel. Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de Internet. Alianza Editorial, 2012.

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

_____. À nos amis. Paris: La Fabrique Éditions, 2014.

DELCLÓS, Carlos. “La emergencia de una singularidad común: afecto y resonancia en la lucha por el sentido común”. In: TORET, et al. (orgs.). 15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15M. Publicação digital. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/in3.2014.1>. Universitat Oberta de Catalunya, 2014.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. Espinosa: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. Spinoza et le problème de l'expression. Paris: Minuit, 1968.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mai 68 n'a pas eu lieu. Les Nouvelles Littéraires, 3-9 mai 1984.

_____. O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

DOSSE, François. Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FERNÁNDEZ-SAVATER, Amador. Espanha: a invenção da praça. In: *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo, ano 8, n. 13. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP, 2011.

GEORGE, Sylvain. Vers Madrid, un film de Sylvain George, rencontre. *Jornal Mediapart*. Publicado 12 de novembro de 2014. Disponível em: <http://blogs.mediapart.fr/blog/quentin-mevel/121114/vers-madrid-un-film-de-sylvain-george-rencontre>. Acesso em 10 de fevereiro.

GOMES, Juliano. “A hipótese de uma fissura”. *Revista Cinética*, publicado em 2 de outubro, 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/a-hipotese-de-uma-fissura/> . Acesso 30 de janeiro de 2015.

GORDILLO, Gastón. The Revolution as Resonant Event: The Generative Materiality of Insurrections. American Anthropological Association Meetings, San Francisco, Novembro, 2012.

_____. “Resonance and the Egyptian Revolution”. *Space and Politics: Essays on the spatial pulse of politics*. Publicado em 6 de Fevereiro de 2011a. Disponível em: <http://spaceandpolitics.blogspot.com.au/2011/02/resonance-and-egyptian-revolution.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

_____. “The Speed of Revolutionary Resonance”. *Space and Politics: Essays on the spatial pulse of politics*. Publicado em 5 de março de 2011b. Disponível em: <http://spaceandpolitics.blogspot.com.au/2011/03/speed-of-revolutionary-resonance.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

_____. “Occupy Wall Street as a Node of Resonance”. *Space and Politics: Essays on the spatial pulse of politics*. Publicado em 14 de novembro de 2011c. Disponível em: http://spaceandpolitics.blogspot.com.au/2011/11/occupy-wall-street-as-node-of-resonance_14.html. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

_____. “Tunisia and the Expansive Resonance of the Multitude”. *Space and Politics: Essays on the spatial pulse of politics*. Publicado em 19 de janeiro de 2011d. Disponível em: <http://spaceandpolitics.blogspot.com.au/2011/01/tunisia-and-expansive-resonance-of.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

GRUESO, Stéphane M. #19J: "La película". Zona Crítica. Eldiario.es. Publicado em 23 de julho de 2012. Disponível em: http://www.eldiario.es/zonacritica/pelicula_6_29107094.html. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

GUTIÉRREZ, Bernardo. Las asambleas populares reinventan la participación política en Brasil. *Eldiario.es*, coluna de 11 de outubro de 2013. Disponível em: http://www.eldiario.es/internacional/asambleas-populares-reinventan-participacion-Brasil_0_184782265.html. Consultado em: abril de 2014.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. Multidão. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. Império. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Commonwealth. Cambridge, Mass.: Harvard, 2009.

_____. Declaration. New York: Argo-Navis, 2012.

HESSEL, Stéphane. Indignez-vous! Barcelona: Indigène Éditions, 2010.

INTERAGENTES. *Cartografia de espaços híbridos: as manifestações de junho de 2013*, 2013. Disponível em: <http://portal.interagentes.cc/?p=62>. Consultado em: abril 2014.

KNIJNIK; LIMA; ORTELLADO. "A derrubada do aumento uma narrativa política". In: JUDENSNAIDER. 20 centavos: a luta contra o aumento. São Paulo: Veneta, 2013.

LEANDRO, Anita. "O tremor das imagens - Notas sobre o cinema militante". In: DEVIRES, BELO HORIZONTE, V. 7, N. 2, P. 98-117, JUL/DEZ 2010.

LEMONS, André. Arte e Mídia Locativa no Brasil. Disponível em Carnet de Notes: <<http://andrelemons.info/publicacoes/artigos/>>. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Comunicação e Cibercultura", do XVIII Encontro a Compós, na PUC-MG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009. Acesso em: 25 de julho de 2014.

LEVIN, Thomas. Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of Real Time, p. 578-593. In: FROHNE, U; WEIBEL, P. (eds). CTRL [Space] Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

MALINI, Fábio. "A diferença dos protestos". Revista Info, Abril de 2015. Disponível em: <https://revista.info.abril.com.br/edicoes/351/aberto/o-que-nao-ha-dos-protestos-de-junho-em-marco/>. Acesso em 2 de abril de 2015.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MORAES, Alana et al. (orgs.). Junho: potência das ruas e das redes. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung, 2014.

MOVIMENTO PASSE LIVRE - SÃO PAULO. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: MARICATO [et al.]. *Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MIGLIORIN, Cezar. “Ensaio na revolução: o documentário e o acontecimento. In: GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. *Lugar Comum* n. 19-20, pp. 15-26, 2009. Disponível em: <<http://www.universidadenomade.org.br/userfiles/file/Lugar%20Comum/19-20/03%20PARA%20UMA%20DEFINICAO%20ONTOLOGICA%20DA%20MULTIDAO.pdf>>. Acesso em: 25 de julho de 2011.

_____. A Espanha rebelde. *Revista Global*, n. 14. Disponível em: <<http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=663>>. Acesso em: 25 de julho de 2011.

_____. “Por que é difícil esquecer 68?”. In: *Folha de São Paulo*. Ed. de 22 de fevereiro de 1998.

NEGRI, Antonio; GUATTARI, Felix. *New Lines of Alliance, New Spaces of Liberty*. London / New York: Minor Compositions, 2010.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

NORA, Pierre. L'événement monstre. In: *Communications*, 18, 1972. L'événement. p.162-172.

PASOLINI, Pier Paolo. “Observations on the Long Take”. *October*, Vol. 13, The MIT Press, 1980.

ROOS, J & OIKONOMAKIS, L. Que No Nos Representan: The Crisis of Representation and the resonance of the Real Democracy Movement from the Indignados to Occupy, presented at *Street Politics in the Age of Austerity: From the Indignados to Occupy*, Feb. 20-21, University of Montreal, 2013.

SNOWDON, Peter. Peter Snowdon by Pamela Cohn. Film: Interview. *BOMB - Artists in Conversation*. Publicado 20 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/1000048/peter-snowdon>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

_____. Director's statement, 2015. Disponível em: <http://theuprising.be/director-s-statement>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009

SILVA, Adriana Souza. “Arte e tecnologias móveis: hibridizando espaços públicos”. In: PARENTE, André (org.). *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre, Sulina, 2004.

TORET, Javier. *Tecnopolítica: la potencia de las multitudes conectadas*. El sistema red 15M, un nuevo paradigma de la política distribuida. IN3 Working Paper Series, Universitat Oberta de Catalunya, 2013.

_____. Um olhar tecnopolítico sobre os primeiros dias do #15M. In: COCCO, Giuseppe; ALBAGLI, Sarita. *Revolução 2.0: e a crise do capitalismo global*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

TORET, et al. (orgs.). 15MP2P. Una mirada transdisciplinar del 15M. Publicação digital. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/in3.2014.1>. Universitat Oberta de Catalunya, 2014

UNIVERSIDADE NÔMADE. Dossiê Black Rolezinhos. Publicado em 16 de janeiro de 2014. Disponível no endereço: <http://uninomade.net/tenda/dossie-black-rolezinhos/>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

VAN DEUSEN, David; MASSOT, Xavier (orgs.). The Black Bloc Papers. Shawnee Mission, Kansas: Breaking Glass Press, 2010.

WEINRICHTER, Antonio. Remontaje: El principio de apropiación en El documental de compilación y El cine experimental de found footage. Madrid 2008.

_____. Copy is right. Tres momentos fundantes de la poética de la apropiación audiovisual. In: Memorias y olvidos del archivo. Centro Atlántico de Arte Moderno-Museo de Historia y Antropología de Tenerife, 2010.

Imagens em Movimento

15M: “EXCELENTE. REVULSIVO. IMPORTANTE”. Direção: Stéphane M. Grueso. Espanha, 2012.

#19J UN REMIX AUDIOVISUAL EN TRES ACTOS CON UN STREAMING Y SEIS TUIITS. Direção: Stéphane M. Grueso. Espanha, 2012.

BRAVEST GIRL IN EGYPT' TRANSLATED INTO ENGLISH. Publicado por: Iyad El-Baghdadi. Egito, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jwIY6ivf70A&feature=youtu.be>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

BRUNO, A P2 E A TENTATIVA DE ALGUNS POLICIAIS EM INCRIMINÁ-LO. Publicado por: Wagner Homem Barros. Brasil, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZNRvh_dYwCE. Acesso 20 de fevereiro de 2015.

COM VANDALISMO. Direção: Coletivo Nigéria. Brasil, 2013.

EGYPT: A NEW SPIRIT OF NATIONAL PRIDE. Produzido por: Daily News Egypt. Egito, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h5GSfSRY2PQ&feature=youtu.be>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

EL DESPERTAR DE LAS PLAZAS. UN AÑO DE 15M. Direção: Lluç Güell Fleck e Jordi Oriola i Folch. Espanha, 2012.

GRANDS SOIRS & PETITS MATINS. Direção: William Klein. Canadá/França, 1978.

IMAGES OF A REVOLUTION. Produzido por: Al Jazeera. 2011. Disponível em: <http://www.aljazeera.com/programmes/aljazeeraworld/2011/10/2011101974451215541.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

JUNHO: O mês que abalou o Brasil. Direção: João Wainer. Brasil, 2013

LE FOND DE L'AIR EST ROUGE. Direção: Chris Marker. França, 1977.

MORADOR DO LEBLON HOSTILIZA MANIFESTANTE DURANTE 'ROLEZINHO'. Direção: Rodrigo Carvalho. Postado por: Rec Notícias. Brasil, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k8iy3eehwa8>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

OCCUPY LOVE. Direção: Velcrow Ripper. Canadá, 2013.

PRISÃO CARIOCA BRUTO. Direção: Mídia Ninja. Postado por: Pós TV. Brasil, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSKAJVmVhSU>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.

RIO EM CHAMAS. Direção: coletiva. Rio de Janeiro, 2014.

TAHRIR: LIBERATION SQUARE. Direção: Stefano Savone. França/Itália, 2011.

THE FOURTH WORLD WAR. Direção: Rick Rowley. EUA, 2003.

THE MOST AMAZING VIDEO ON THE INTERNET #EGYPT #JAN25. Direção: Tamer Shaaban. Publicado por: Hadi Fauor. Egito, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ThvBJMzmSZI&feature=youtu.be>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2015.

THE SQUARE. Direção: Jehane Noujaim. Reino Unido, 2014.

THE UPRISING. Direção: Peter Snowdon. Reino Unido/Bélgica, 2013

THIS IS WHAT DEMOCRACY LOOKS LIKE. Direção: Jill Friedberg, Rick Rowley. EUA, 2000.

VERS MADRID: THE BURNING BRIGHT! Direção: Sylvain George. França, 2012.