UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL
DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

CARTOGRAFIA DAS IMAGENS ARDENTES

imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013

Roberto Robalinho

Fernando Resende
Orientador

Niterói, 2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO,
IMAGEM E INFORMAÇÃO

ROBERTO ROBALINHO LIMA

CARTOGRAFIA DAS IMAGENS ARDENTES
imagens, política e produção subjetiva nos protestos de Junho de 2013

Niterói

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, IMAGEM E INFORMAÇÃO

CARTOGRAFIA DAS IMAGENS ARDENTES
imagens, política e produção subjetiva nos protestos de Junho de 2013

ROBERTO ROBALINHO LIMA

Tese apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de doutor em comunicação social.

Orientador: Prof. Dr. FERNANDO RESENDE

Niterói
2017

L732 Lima, Roberto Robalinho.
Cartografia das imagens ardentes: imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013 / Roberto Robalinho Lima. – 2017.
207 f. ; il.
Orientador: Fernando Resende.
Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, 2017.
Bibliografia: f. 200-207.

1. Figueiredo, Rubens (org.), 1956. Junho de 2013: a sociedade enfrenta o Estado. 2. Imagem. 3. Subjetividade. 4. Política. I. Resende, Fernando. II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Estudos Culturais e Mídia. III. Título.

Cartografia das Imagens Ardentes: imagens, política e produção subjetiva nos protestos de junho de 2013

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal fluminense como requisito parcial à obtenção do grau de doutor em comunicação social.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Fernando Resende - Orientador
Universidade Federal Fluminense

_____
Prof. Dr. Fernanda Bruno
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____
Prof. Dr. Tadeu Capistrano
Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____
Prof. Dr. Paula Sibilia
Universidade Federal Fluminense

_____
Prof. Dr. Fernando Morais da Costa
Universidade Federal Fluminense

_____
Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves (Suplente)
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

_____
Prof. Dr. Mariana Baltar (Suplemte)
Universidade Federal Fluminense

Niterói, 27 de Setembro de 2017

dedicado à Liginha e sua inata rebeldia

AGRADECIMENTOS

Ao Fernando Resende pela orientação fraterna e precisa, mas também e em especial, pela abertura de mundos e travessias me jogando, literalmente, alhures e além mar.

Aos professores Paula Sibilia e Tadeu Capistrano pela leitura rigorosa e contribuições feitas na banca de qualificação que ajudaram a formar o corpo dessa pesquisa.

Aos professores Fernanda Bruno, Tadeu Capistrano, Paula Sibilia e Fernando Morais que prontamente aceitaram o convite para a banca de defesa e participar dessa etapa final. Nos encontramos diversas vezes durante o percurso dessa pesquisa em aula e nas ruas e sempre ajudaram na organização das angústias e do objeto de pesquisa, é natural que esse dialogo persista e continue para além da defesa.

Aos professores Mariana Baltar e Cezar Migliorin pelas aulas e conversas fora da academia, que foram fundamentais no processo de pensar o objeto de pesquisa.

Ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFF pelo acolhimento e dedicação aos alunos, em especial à sempre atenciosa Luciana .

Ao LAN pelo espaço raro de discussão e de compartilhamento de ideias a quem devo muito da construção do percurso da pesquisa.

Aos amigos da pós e as relações que transbordam oceanos para além da academia, Diego Granja, Ana Cláudia, Luca Romani, Samir Sellami, Luiz Garcia, Isaac Pipano, Aline Portugal, Fred Benevides, Samuel Leal e Simone Evangelista.

Á CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio e a bolsa sem a qual a dedicação plena a essa pesquisa seria impossível.

Ao projeto *Literary Cultures of the Global South*, a Universität Tübingen e o DAAD (German Academic Exchange Service) pela possibilidade de trocas e vivência de alteridade com colegas ao redor do mundo o que provoca, no bom sentido, abalos sísmicos no trabalho. Um agradecimento especial a Andrée Gerland pelo acolhimento generoso em Tübingen, e as coordenações sempre provocadoras dos professores Russel West-Pavlov e Sebastian Thies.

À minha mãe que já não está mais aqui, mas sinto sua presença pulsar ao longo de toda trajetória. Ao apoio incondicional e incentivo constante do meu pai. À Renata e o amor a todas as horas. Ao João que cresceu junto à pesquisa e a Rosa que nasceu nesse processo e às vezes se põe mais desafiadora do que a escrita da tese.

Aos amigos que desatam os nós da gente, Aurélio, Felipe, Lia, Mari, Mauro e Roberto.

A todos que tomam as ruas, resistem, ardem de desejo e lutam por outro mundo.

RESUMO

Esta pesquisa investiga como as imagens agenciam uma produção política e subjetiva nos protestos de junho de 2013 no Brasil. Se os protestos surpreendem e desestabilizam a realidade social com novas formas de ação política, esses processos tomam corpo através e em relação com as imagens. Há uma relação liminar entre a multidão nas ruas e as telas, de forma que as ruas produzem imagens que produzem ruas. Como podemos olhar para essa relação liminar e acessar a produção política e subjetiva de junho de 2013? Um conceito fundamental nesse percurso é o de *risco*, das aberturas e possibilidades de transformações políticas e subjetivas provocadas pela multidão nas ruas. A ação política liminar no *risco*, se desdobra no *risco* das imagens, de como a produção e circulação de imagens incorporam um *risco* político e subjetivo e no *risco* da própria pesquisa em não perder de vista a possibilidade de transformação política e subjetiva na sua análise. Se a relação liminar e de contiguidade entre as imagens e os protestos produzem uma experiência temporal de um *presente inflado*, como podemos olhar estas imagens distantes no tempo e atualizar uma produção política e que tipo de arquivo elas configuram? Por outro lado, diante tanto do *risco* como de outra temporalidade, nossa análise aponta para como esse corpo de imagens e protestos produzem, ao resistir politicamente, novas subejtividades, em um processo de (re)existência e novas cidades que chamamos de *cidades outras*.

palavras chaves: junho de 2013; imagens; agenciamento; produção subjetiva; produção política

ABSTRACT

This research investigates how images agencies political and subjective productions during Brazilian June 2013 street protests. If new forms of political action capable of disrupting social reality were invented, this process was lived through and in relation with images. There is a liminal relation between the crowd on the streets and on the screens, in a way that streets produce images that produce streets. How can we look at this liminal relation and access June's 2013 political and subjective production? A key concept in this study is the idea of *risk*, of the possibility of political and subjective transformation as a result of the protests. *Risk* as a liminal political action is also the political and subjective *risk* of image production and circulation and the *risk* of this research in preserving the possibility of political and subjective transformation in its analysis. If the liminal and contiguity relation between images and protests produce a temporal experience of an *inflated present*, how can we look now at theses images and reenact their political production and what kind of archive they configure? Also, our analysis reveals how this body of image and protest produce, through political resistance, new subjectivities, in a process of (re)existence and new cities that we call *alternate cities*.

keywords: June 2013; images, agency, subjective production; political production

Lista de Figuras

Figura 1. Fotografias ganhadoras do prêmio ESSO 2014 26
Figura 2 Menina enfrenta Policial Militar 30
Figura 3 Pulando as catracas da Central do Brasil 40
Figura 4 Tomada das catracas na Central do Brasil 55
Figura 5 Catracas incendiadas durante protesto 63
Figura 6 Fotograma do vídeo *Leblon em Chamas*.....75
Figura 7 Foto do protesto da noite de 17 julho coletivo Mídia NINJA.....84
Figura 8 Fotograma do vídeo *Leblon em chamas, 17 de julho de 2013* do coletivo Tarja Preta 102
Figura 9 Fotografia de Daniel Marenco/folhapress.....115
Figura 10 Manifestantes invadem teto do Congresso dia 17/06/2013 158
Figura 11 Manifestantes posam para foto na Câmara de Vereadores de Porto Alegre.....165
Figura 12 Manifestantes invadem Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro.....165
Figura 13 Fotograma do vídeo Toque de recolher aos subversivos 168
Figura 14 Fotograma do vídeo Batman pobre #1 – Aldeia Maracanã: o despejo 169
Figura 15 Fotografia da Folha de São Paulo Dia de demolição na Vila Autódromo.....172
Figura 16 Fotografia do jornal O Dia da casa de Luiz Geraldo na Vila Autódromo 172
Figura 17 Fotografia da performance Sem título ou as pessoas na sala de jantar 182
Figura 18 Fotograma do vídeo Manifestação vira baile funk no bairro do Estácio (RJ) 185
Figura 19 Fotografia da instalação *Tornado* de Francis Alÿs (México, 2000 – 2010) 190

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO I - VIVER É MUITO PERIGOSO 26

1.1 Risco da política 30

1.2 O risco das imagens 40

1.3 Quebrando o espetáculo 49

1.4 Atravessamentos 55

1.5 Feitiçaria e travessia 63

CAPÍTULO II – E QUANDO NÃO HOUVER RUÍNAS? 71

2.1 Tempo do cinema 75

2.2 Tempo da insurgência 84

2.3 Olhar as brasas 102

CAPÍTULO III – MEU NOME É NINGUÉM 115

3.1 Sujeito e multidão 121

3.2 Processos de subjetivação 132

3.3 (Re)existência 139

CAPÍTULO IV – POR UMA VIDA SEM CATRACAS 153

4.1 Espaço, visualidades e virtualidades 158

4.2 Territórios exauridos 168

4.3 Cidade Outra 179

REDEMOINHOS 190

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 200

INTRODUÇÃO

Ruas

Era junho de 2013, o primeiro ano do meu doutorado, e de repente, sem que nenhum de nós pudesse prever, as ruas do Brasil se incendiaram. Manifestações contra o aumento das passagens no transporte público ocuparam diariamente as grandes capitais do Brasil. O que começou com centenas de manifestantes rapidamente se expandiu em milhares. A princípio, jornais e a grande mídia pediam para colocar ordem na bagunça, que as cidades não podiam parar por conta de alguns "baderneiros" e as telas de televisão eram povoadas por imagens de conflitos entre manifestantes e a polícia. Havia a intenção de arrefecer os protestos ao mostrar os rastros de destruição e os perigos de estar nas ruas, mas alguma coisa escapava, mesmo nas cenas de violência. Ver aqueles jovens ali pulsando trazia a memória de acontecimentos recentes em outros lugares, como se as ruas do Brasil ressuscitassem as agitações da Primavera Árabe, do 15M na Espanha e dos Occupies. Sentíamos que a luta que se formava era muito maior do que o aumento das passagens, que havia ali uma explosão que não conseguíamos dimensionar, mas que provocava aberturas no corpo mesmo das cidades.

O que fazer diante das ruas que ardiam de desejo senão se juntar à multidão e experimentar seu incêndio? Mas, logo nas minhas primeiras incursões nos protestos ficou evidente que sua vivência se dava a partir de duas instâncias: uma carnal nas ruas e outra através de inúmeras imagens compartilhadas nas redes. A experiência do que era estar nos protestos se constituía neste ir e vir entre as ruas e as telas. Era comum ao voltar de uma manifestação se sentar na frente do computador e vivenciar uma série de imagens que estabeleciam uma colagem do que havia acontecido – o que expandia minha própria experiência das ruas. Por outro lado, não havia hipótese de voltar às ruas sem que as imagens reverberassem durante o ato, sem que notasse as inúmeras câmeras e performances, de que aquela forma de protestar era liminar ocupando esta fronteira entre mundo e imagens. Sem contar que várias disputas dos sentidos das manifestações, seja pela mídia tradicional ou pela mídia ativista, se dava também no campo das imagens. Surgia, portanto, um primeiro problema, havia uma

relação inexorável entre um fazer político e a produção e circulação de imagens, de modo que – as ruas produziam imagens que produziam ruas que produziam imagens.

Ficou claro também que estávamos diante de outra forma de fazer política, muito diferente de outros momentos da história do Brasil em que o povo tomou as ruas como no Fora Collor, no movimentos pelas Diretas Já e nas greves do ABC, para citar acontecimentos não tão distantes no tempo. Não havia líderes, nem instituições políticas como sindicatos e partidos organizando e pautando as ruas, pelo contrário, pautas e trajetos eram decididos no calor da hora e a todo momento havia o risco de explosões, de caminhos e atos inesperados. Não havia negociação possível a não ser revogar o aumento. As formas tradicionais de ação política eram contestadas abrindo fissuras nas possibilidades efetivas de uma democracia representativa mudar o mundo. Ficava evidente que a representação política não comportava tantos desejos.

Como fazer política quando não há representação possível? Este é um segundo problema que as ruas apresentavam e que de certa forma se conectava com o primeiro. As imagens eram imprescindíveis de um agir político fora do campo da representação. Se há um novo corpo político sendo configurado durante os protestos de junho de 2013 este é um corpo que se faz a partir da sua relação liminar com as imagens.

Explosão

Nesse sentido, diria que a rua explodiu em mim ou eu me explodi nas ruas. Meu projeto de pesquisa de certa forma farejava o cheiro de pólvora que estava no ar, mas jamais previa tamanha explosão nas ruas brasileiras. A princípio, tinha como objeto a produção imagética de uma série de conflitos globais contemporâneos, mais especificamente produções visuais do que chamei de quatro zonas de conflito: a Primavera Árabe, o 15M na Espanha, as Riots de Londres e a Ocupação do Complexo do Alemão pelas forças do Estado do Rio de Janeiro. Estes conflitos eram pensados a partir de suas especificidades e diferenças, mas dentro de um mesmo capitalismo global pós-industrial, do qual compartilhavam práticas políticas e estéticas.

Tratava-se de organizar um pensamento e olhar sobre os agenciamentos que as imagens produziam dos conflitos, e também aqueles das próprias imagens em rede ou como, esteticamente, conflitos separados geograficamente se afetavam, tanto no campo das imagens como das performances nas ruas. Para isso propunha uma análise

comparativa entre os diversos contextos e suas produções imagéticas. Mas, o projeto e as ruas se encontram, a combustão era inevitável e abandonei a comparação de vários acontecimentos para me concentrar nos protestos no Brasil que aconteciam enquanto elaborava a pesquisa. A dificuldade de pensar e olhar o presente marcou o inicio da reflexão e vivência das ruas.

O projeto partia da hipótese de que o poder operava em diferentes contextos de forma similar através de um regime biopolítico chamado de *Estado de Guerra Global* por Hardt e Negri (2005), no qual as formas de vidas eram reguladas e controladas pela lógica de uma guerra cotidiana e interminável. E se esse regime era articulado de forma global, uma resistência também se formava em rede e diversos conflitos elaboravam formas de resistir e protestar. Estas lutas tão diversas se conectavam esteticamente através das suas imagens que faziam circular suas técnicas de resistência e suas ações políticas. Contra um *Estado Global de Guerra* havia uma constelação de imagens de resistência.

Não há como negar que as imagens de junho de 2013 se somam a essa rede de resistência, não só como prolongamento, no sentido em que suas imagens contêm camadas de gestos e ações destes tantos outros conflitos, mas também na forma como uma ação política é produzida a partir de um agenciamento imagético. Se por um lado há uma rede estética constituindo uma forma de luta contra um regime de poder global, ela se dá a partir da relação das práticas políticas com suas imagens. E pensar essa relação em junho de 2013 é produzir uma reflexão sobre formas de resistência do presente, e como na experiência contemporânea um pensamento sobre a política passa por uma análise de seus agenciamentos imagéticos.

Essa pesquisa é um desdobramento do meu mestrado em que analisei a produção imagética Hollywoodiana sobre a Guerra do Iraque em três filmes de ficção. Nesta análise pude perceber como os filmes participam de uma rede narrativa construída em torno da *Guerra ao Terror* após os atentados de onze de setembro às Torres Gêmeas. Não era apenas uma reflexão sobre o cinema, mas de como havia uma política de imagem elaborada após a queda das torres que produzia nos filmes uma descorporificação do outro, dos "inimigos" contra quem o exército americano lutava.

De certa forma, podemos olhar para o atentado do onze de setembro e ver como ali se configura um paradigma da relação entre produção política e produção de imagem. Como afirma Mondzain, "Instantaneamente, o acontecimento foi tratado em

termos visuais, misturando o visível e o invisível, realidade e ficção, luto verdadeiro e a invencibilidade de símbolos na forma mais desordenada possível." (2009: 3)[1]. Não se tratou apenas de uma violência contra as vidas humanas, mas de um ato contra um regime do visível, contra uma dominação que se impõe através da gestão e controle das imagens.

Como esquecer o espetáculo das quedas das torres, das imagens acinzentadas do concreto esfarelando no céu? Não foi apenas um atentado terrorista, mas um acontecimento para ser visto e espetacularizado. O visível, a realidade, se dessarranjavam na frente dos nossos olhos. Como estabelecer uma linha separando o choque dos aviões das imediatas e inúmeras imagens que surgiram mostrando o acontecimento enquanto ele acontecia?

A reação aos atentados se dá no campo das imagens com a proibição de mostrar os corpos e os mortos das milhares de vítimas. Uma política do visível rapidamente se reorganiza e o apagamento dos corpos, do horror, se prolonga durante a Guerra ao Terror em um apagamento das vítimas da guerra. Se o atentado marca um desarranjo do visível evidenciando uma relação liminar entre ação política e imagem, o corpo, a imagem e a produção subjetiva se tornam agentes fundamentais de processos de luta e resistência. É possível após setembro de 2001 fazer política desconectada da produção e circulação de imagens?

O atentado marca também o término dos protestos anti-globalização no hemisfério norte. Ativistas anti-globalização tão presentes nos momentos que precedem o onze de setembro, como nas marchas contra a OMC em 1999 em Seattle e os protestos contra o G8 em Gênova em julho de 2001, afirmam que saíram das ruas por conta da reação violenta às liberdades individuais por parte do Estado americano após os atentados. Faz sentido que uma política desestabilizadora venha explodir um tempo depois em 2011 ao sul nos países árabes com sua primavera e não ao acaso, logo depois na península Ibérica com os indignados na Espanha.

Se durante o mestrado me concentrei em como uma política do visível vinculada ao capitalismo global e ao Estado americano que se configurava no cinema, no doutorado o meu desejo era pensar no lado oposto, em uma resistência política que

---

[1] tradução livre de: "Instantly, the event was treated in visual terms, mixing the visible and the invisible, reality and fiction, real mourning and invincibility of symbols in the greatest disarray." (Mondzain, 2009: 3)

não só incorporava um processo de luta nas ruas, mas também no campo das imagens. Me interessava pensar como é possível agir politicamente diante dos novos arranjos de uma política do visível e como é justamente nessa relação liminar entre a ação política e produção de imagens que uma resistência pode ser forjada. Ao invés de olhar os sintomas queria, dessa vez, atravessar junto às fugas e às rupturas. É a partir desse ponto que colido com a convulsão das ruas em junho de 2013 e suas imagens ardentes.

Jornadas

Costuma-se circunscrever as jornadas de junho apenas aos acontecimentos que ocorreram durante este mês em 2013. Mas, se de fato a turbulência começa com a convocatória do Movimento Passe Livre para protestos contra o aumento da tarifa no dia 06 de junho de 2013 em São Paulo e outras capitais, o próprio MPL não começou suas ações ali, mas vem atuando e acumulando experiência desde a "Revolta do Buzão" em Salvador em 2003. Logo, podemos expandir esse recorte temporal para uma série de trajetórias anteriores a junho vinculadas a movimentos sociais e disputas nas cidades como os movimentos contra as remoções no Rio de Janeiro.

Em outras cidades, os protestos se acalmaram após a revogação do aumento no final de junho. Mas no Rio de Janeiro a cidade seguiu ardendo, e as ruas seguiram ocupadas durante quase todo o ano. Teve os protestos contra a Copa das Confederações, depois contra a Jornada Mundial da Juventude, que teve a presença do Papa, e a greve dos professores. As ruas só apaziguaram depois da morte do cinegrafista da Rede de Televisão Bandeirantes em um protesto já em fevereiro de 2014.

Portanto, falar de junho de 2013 é abarcar essa temporalidade expandida, de eventos que se iniciam antes de junho e continuam, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, até fevereiro de 2014. Ainda que, se há aberturas e fissuras provocadas pelos protestos no tecido da cidade, não devemos pensar em fevereiro de 2014 como um encerramento do acontecimento, mas como momento de apaziguamento, de luto, de redirecionamento da luta. Se há potência política sendo produzida em junho, a tese aposta que ela não se desmancha no ar simplesmente, mas segue como potência, como risco de a qualquer momento incorporar de novo nas ruas. As ocupações das

escolas no final de 2015 em São Paulo e em 2016 em diversas outras cidades do país são um reflexo desse risco, de uma resistência tomar corpo de novo nas ruas.

Embora a análise se estenda para além de junho, insisto nos termos que surgiram durante os protestos e se perpetuaram – junho de 2013 ou apenas jornadas de junho. Uma vez que são nomes que marcam a excepcionalidade do acontecimento e a atomização de forças mesmo se elas extrapolaram para alem de junho. Nomes que marcam a potência política do evento e consolidam uma rede de ações e de aberturas. O plural das jornadas também nos interessa, afinal foram tantos desejos e tão diversa a multidão que o singular só nós vale para reforçar o ponto de explosão. Podemos inventar politicamente esse mês que se espalha pelo tempo e nos ronda como um fantasma podendo ser acionado a qualquer momento.

Incorporação

Mas, o que aconteceu em junho de 2013, quais as conquistas da multidão nas ruas? Essa é uma pergunta traiçoeira, uma vez que prevê uma medida na qual podemos ver ganhos e perdas. Tanto a esquerda quanto a direita viu junho como energia desperdiçada ou inócua, como se após milhares tomarem as ruas nada tivesse de fato acontecido, nada tivesse mudado. Esta tese aposta que o olhar sobre as ruas não deve ser lançado necessariamente em seus resultados, mas nos seus processos. A produção política de junho não se localiza após o acontecimento, mas enquanto ele acontece, enquanto ele arde.

Uma vez que as imagens estabelecem uma relação liminar com os protestos agenciando sua produção política e subjetiva, a hipótese dessa tese é que é através dessa relação, imagem e ação política, que é possível vislumbrar as produções políticas e subjetivas de junho de 2013, no sentido em que as imagens permitem ver um corpo político que se forma ou que é possível ver um processo de incorporação política a partir dos agenciamentos entre imagem e acontecimento. Se há uma prática política desestabilizadora, se há novos sujeitos, tempos, cidades sendo inventados quando a multidão toma as ruas, esses processos tomam corpo através das imagens, uma vez que são constituídos não apenas pelos gestos corporais das ruas, mas pelos gestos espectrais das inúmeras telas. Uma vez que ser é ser com as imagens, olhar essa rede imagética é um caminho para vislumbrar as produções políticas e subjetivas

de junho. As imagens incorporam não apenas as práticas das ruas, mas as formas de ser e a política que a multidão inventa.

Essa relação liminar, entre política e imagem, traz um problema central para tese que é como olhar para essas imagens sem perder de vista sua potência. Uma vez que são parte de um processo de incorporação política, são um corpo que é também gesto e ato sobre o mundo, como lançar um olhar sem esvaziar o ato e o gesto, como atualizar a relação liminar enquanto se olha? A tentativa desta tese é que olhar os agenciamentos das imagens de junho de 2013 seja também um processo de incorporação política e de ser com as imagens. Como se, ao pensar e escrever sobre essas imagens que queimam, ardêssemos também.

Logo, esse é um problema que possui três eixos que serão explorados a todo momento na análise. Primeiro, uma reflexão sobre uma ação política agenciada pelas imagens, o que significa esse agenciamento e como ele opera estética- e politicamente. Segundo, o que se produz nesses agenciamentos e nessa relação liminar entre imagem e ação política, e como essas produções subjetivas e políticas fabulam novas formas de ser na cidade e novas formas de fazer política? Por último, transversal a toda análise e escrita, de como podemos olhar esses agenciamentos a partir das imagens sem capturá-las, sem desconectá-las da sua existência corporal das ruas e de seus sentidos políticos? Pensar essas imagens é agir sobre elas e sobre as multidões nas ruas de onde elas se desprendem. Não há portanto, por parte da análise, nenhum desejo de esgotamento do tema, pelo contrário, há a vontade de provocar erupções e aberturas.

Travessia

Diante do desafio de pensar as jornadas de junho sem reduzir sua força desestabilizadora algumas escolhas foram feitas. A primeira é fugir de uma descrição do acontecimento, como se fosse possível transpô-lo para as páginas do papel. Partir da premissa da impossibilidade da totalidade de junho caber na análise o que é dizer que se não haverá um todo, haverá algum junho que estará inexoravelmente vinculado ao percurso da tese, um percurso dentre tantos outros possíveis. De imediato há uma escolha política sobre qual caminho inventar e qual junho será incorporado nesse processo.

Também não há um mapeamento do que aconteceu, das práticas realizadas durante as jornadas e muito menos das imagens que foram produzidas. Não há a montagem de um arquivo definitivo de imagens e nem uma taxonomia dos elementos que compuseram junho, nada que fixe sua natureza ou o torne definitivo. A intenção não é definir uma essência ou organizar o acontecimento em uma linha histórica, mas seguir suas explosões e suas fugas, tudo aquilo que rompe com a linha, tudo que corrói um mapa e um arquivo.

Não quero olhar de fora, mas de dentro do incêndio, consciente dos riscos políticos do meu corpo ser tomado pelas chamas. Se o foco principal é a relação liminar entre as imagens e as ruas, então nossa abordagem deve também ser liminar entre a tese e seu objeto, sem demarcações e separações. Escrever e analisar é também se engajar e produzir política. Mais do que lançar um olhar às imagens, o que quero é produzir um pensamento com as imagens, me arriscar com elas.

Quem nos serve de guia no risco de compor um pensamento com as imagens de junho de 2013 é o Guimarães Rosa através do Riobaldo, narrador do *Grande sertão: veredas* (2001). Para ele, narrador da história, a vida é um grande risco carnal e subjetivo. São muitos os riscos na sua trajetória – o da morte, o de amar, o da guerra, o de perder a alma e o de se tornar outro, o que não deixa de ser uma forma de morrer. Narrar sua história é narrar a partir desta perspectiva instável do ser, deste risco de ser. O que traz um problema da ordem narrativa, mas também subjetiva, como fixar a trajetória deste ser cambiante ou em risco, nas amarras de um narrar?

Para Riobaldo, ao contar sua história e ao mesmo tempo tecer a geografia do sertão, fica evidente a necessidade de inventar um outro narrar que seja atravessado pelos "perigos" do viver, pelo risco do ser. Narrar se torna, ao mesmo tempo, arriscar-se abrindo o ser para o mundo, e também uma forma de proteção contra os perigos desta abertura. Tanto o ser como o sertão se constituem na *travessia* que é o seu relato e sua experiência. O mundo, o relato, e o próprio Riobaldo são enquanto vivem uma *travessia*. Nesse sentido, junho de 2013, os agenciamentos produzidos entre imagem e multidão nas ruas, como a própria tese, se constituem também quanto *travessia*. O que significa se posicionar, significa manter as potências pulsando e a possibilidade de outros percursos, outras travessias serem inventadas. Significa apontar para a importância do processo como instância de produção política uma vez que análise também é processo – também produz as ruas e a multidão e participa dos agenciamentos imagéticos.

Cartografia e montagem

Se é correto afirmar que há um processo de incorporação política presente em junho de 2013, de um corpo que é liminar feito da multidão nas ruas e nas telas, como podemos percorrer este corpo ou, mais precisamente, como produzir com as imagens um corpo político de junho de 2013?

E se expandimos a ideia de corpo para território, de que um corpo político elabora um território em que ele possa habitar, poderíamos então percorrer, produzir, um corpo de junho de 2013 ao mesmo tempo em que erigirmos um território. E uma vez que há um território, podemos cartografá-lo, como quem tenta produzir uma anatomia de um corpo político, cartografia como método de incorporação.

Sueli Rolnik nos avisa que a cartografia também é produção de mundo, que "diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem." (1989: 1). Mais do que isso, cartografar é olhar para as produções desejantes, os agenciamentos, processos subjetivos de produção e resistência política no qual o sujeito não é visto de forma isolada, fragmentada, mas justamente a partir das conexões de suas dimensões sociais, individuais, familiares, amorosas, a partir de um corte transversal na sua experiência subjetiva no mundo. Cartografar é compor com as produções de um acontecimento um *território afetivo* produzindo junto com o objeto / sujeito cartografado uma experiência de mundo – uma *travessia*.

Mas, como compor uma cartografia de junho de 2013 a partir de suas imagens? Um conceito fundamental para elaborar nossa cartografia é o de *montagem* (2003) de Didi-Huberman. De que forma, a justaposição não só de imagens, mas de gestos, de acontecimentos, de textos, heterogêneos, produzem um relato, uma aproximação dessa experiência, elaborando um algum junho de 2013,

> a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. (Didi-Huberman, 2012: 212)

Serão justapostos fragmentos, partes, diretamente das ruas ou não, mas que juntos nas suas tensões e relações estéticas constroem um corpo sobre as produções

políticas e subjetivas de junho. A própria seleção de imagens de junho que irão compor cada capítulo já é em si uma montagem, já em si lacunar, por todas as outras que não cabem nas páginas, que não precisam caber. Serão imagens de diversas naturezas realizadas pela mídia ativista, mídia hegemônica e por realizadores anônimos que circularam nas redes sociais durante e depois de junho de 2013. Mas não se trata de uma escolha aleatória, as imagens se conectam na construção da experiência e de um corpo político, seja por um vínculo com o próprio momento, um dia ou uma noite de protestos, seja pelo vínculo com um gesto da multidão, as máscaras, os cartazes ou as barricadas em chamas, seja por um gesto estético de quem filma, um travelling, um plano sequência ou uma câmera na mão. A *montagem* parte de um engajamento com as imagens e do que elas provocam como intervenção no mundo e na composição, no agenciamento, das ruas e da multidão. A experiência da rua nos provoca uma reflexão que é atravessada por suas imagens, como, por exemplo, uma outra temporalidade presente em junho de 2013 pode ser pensada a partir de um grupo de imagens?

Por outro lado, outros pedaços são convocados a compor esta *montagem*, que podemos chamar de *intercessores* (Deleuze, 2008) através de quem conseguimos nos exprimir e fabular, como já vimos é o caso do Guimarães Rosa através de Riobaldo, mas também, entre outros, há Clarice Lispector através de G.H e seu presente intensificado, Waly Salomão e sua produção subjetiva a partir da antropofagia, Jonathas de Andrade e seu "Levante" cartográfico e Fracis Alÿs com seus redemoinhos. Estes autores e obras não estão presentes ao acaso, mas compondo junto esse *território afetivo*, pulsando junto com as ruas, possibilitando uma reflexão, como se pudéssemos falar através deles sobre a convulsão dos protestos.

Percurso

O primeiro capítulo tem como foco pensar como junho de 2013 configura um fazer político a partir da ideia de *risco*, no sentido em que quando a multidão toma as ruas tudo pode acontecer, abre-se uma série de possibilidades, arrisca-se uma transformação que é política, mas também subjetiva. Por isso não podemos pensar os resultados de junho como se houvesse um programa a ser seguido, uma vez que fazer política a partir do *risco* é estar sempre em risco de se transformar, de ser outro ou outra coisa. Parte da força política de junho é esta natureza liminar do risco.

Para pensar como as imagens incorporam o *risco* político de junho de 2013 partimos de quatro fotografias publicadas pelo Jornal O Globo, ganhadoras do prêmio Esso de fotojornalismo de 2014, que mostram o momento em que o cinegrafista Santiago Andrade é atingido na cabeça por um morteiro em uma manifestação contra o aumento das passagens. Santiago morreu duas semanas depois de ser atingindo, para um corpo não há risco maior do que a morte.

Como essas fotos participam de uma *economia da imagem* construindo sentidos para a multidão nas ruas? Como outras imagens gravadas no mesmo dia agem para quebrar uma *economia da imagem* e para, de certa forma, profanar uma lógica do espetáculo que rege um fazer político? São algumas das perguntas que mobilizam a análise destas imagens.

O *risco* pensado como lugar de produção política e subjetiva se desdobra em duas outras instâncias, no *risco* das próprias imagens implicadas na configuração das ruas e no *risco* de olhar estas imagens, de como podemos produzir um pensamento com elas. Se podemos aprender com as ruas e suas imagens, talvez seja em como se arriscar politicamente, e o primeiro capítulo tenta pensar como um olhar sobre as imagens pode ser um olhar que se arrisca, um olhar que assume a possibilidade de transformação.

O segundo capítulo parte de uma reflexão sobre o tempo, se há de fato uma ruptura política a partir dos protestos de junho, não haveria a experiência de outra temporalidade nesse processo? Se sim, como as imagens agenciam esse outro tempo? Neste capítulo partimos de um plano sequência gravado na noite do dia 17 de julho de 2013 em que um travelling passeia por diversas barricadas em chamas no Leblon, o vídeo não por acaso se chama *Leblon em chamas*. Nessa noite, o bairro do Leblon foi tomado por manifestantes que protestavam contra o governador Sérgio Cabral. Este plano sequência chamou atenção de Eduardo Escorel que publicou em sua coluna na revista Piauí - "Vale a pena ver o plano gravado quarta-feira à noite, no Leblon. Nesse *travelling*, terrível e belo, há uma rara conjugação de talento estético e virtuosismo documental."[2].

Porque essa imagem chama tanta atenção e porque o cinema documental aparece como referência? A aposta é que há uma relação entre uma outra temporalidade experimentada nos protestos e este plano sequência que não é o único

[2] http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/leblon-em-chamas/, visto em outubro de 2016.

dessa noite. O que, essa relação com o cinema e com esse plano que aponta para o tempo, nos diz sobre junho de 2013 e sua temporalidade desestabilizadora?

Por outro lado esse mesmo tempo do plano sequência, de um engajamento no mundo, mobiliza uma segunda questão, como a relação liminar entre as ações políticas e a imagem produzem um presente intensificado ou inflado, para usar as palavras de Sibilia (2008). E como, uma vez que já não estamos no calor do acontecimento, podemos olhar para as imagens e esse presente inflado sem perdê-lo de vista? Que arquivo, se é que há um arquivo, essas imagens de um presente intenso produzem? E qual análise, qual linguagem pode recuperar a experiência desse tempo? Não se trata apenas de compreender as relações entre a produção de uma outra temporalidade e os agenciamentos entre imagem e ação política, mas de como olhar essas imagens e pensar com elas também é um gesto de trazer à tona essa outra experiência do tempo.

No terceiro capítulo nos concentramos na produção subjetiva de junho de 2013, de como há a produção não só de outras subjetividades, mas de um sujeito político e desestabilizador nas ruas e de como as imagens são essenciais nesse processo. Os Black Blocks, a multidão, são formas de ser que dependem de uma política de imagens para se constituírem. Como se dá esse processo no contexto de junho de 2013? Como as imagens elaboram esse ser que é muitos ou esse rosto que é mascarado?

Este capítulo não parte de uma imagem propriamente, mas de um gesto, de quando um grupo de jovens mascarados em um protesto do dia 20 de junho de 2013 enfrenta um blindado da polícia e o faz recuar. Como a potência desse gesto se vincula à produção de subjetividade e ressignifica através de um agenciamento das imagens os sentidos das ruas?

Um conceito fundamental para esse capítulo é o de (re)existência, de como em junho de 2013 resistir também foi um ato de invenção subjetiva. Se por um lado há um Estado e um capitalismo global com ações violentas de dessubjetificação e de captura de toda a produção desejante, tornando as vidas precárias ou precarizadas, faz-se necessário inventar uma nova vida, um novo sujeito como forma de resistência, a luta é nas ruas, é nas telas, mas é também disputa subjetiva. O caso do pedreiro Amarildo que desapareceu durante as jornadas na Rocinha quando estava acompanhado de policiais é emblemático, seu corpo jamais foi recuperado, porém seu rosto se tornou sujeito político da luta contra a violência policial. Não só os gestos nas

ruas incorporavam através do rosto de Amarildo, mas imagens agenciavam esse novo sujeito que atomizava desejos e a luta da multidão nas ruas.

O quarto e último capítulo é voltado para a fabulação da cidade e de um *território existencial*. O embate pela cidade não é apenas um embate pelo espaço físico, mas também por uma cidade virtual, desejada e por vir. E nesse sentido, quando corpos ocupam as ruas, inventam também possibilidades para a cidade e as imagens se tornam parte desse território fabulado.

O que nos dizem as imagens do teto do Congresso Nacional tomado por manifestantes? Não há ali o fantasma do povo ruindo com um formato de democracia que a todo momento exclui a participação popular da política? E todas as outras imagens e performances em casas legislativas de outras cidades no país? Não há pela ocupação do espaço agenciado pelas imagens uma incorporação democrática, como se o povo tomasse as "casas do povo"?

Se pensarmos no contexto da cidade do Rio de Janeiro com as reformas urbanas para os mega eventos esportivos como a Copa do Mundo e as Olimpíadas, a disputa urbana é o barril de pólvora que faz junho explodir. A política de remoções do Estado, desterritorializando e reterritorialização comunidades violentamente, configura um cenário para as ruas que explodem em junho. O que fazer diante de um desterro extremo senão inventar um território possível que se possa habitar?

Vemos no capítulo como as disputas da cidade se configuram também em uma disputa imagética, de um lado a terra exaurida e distópica produzida por políticas urbanas institucionais e pela violência policial, por outro, as vidas que insistem em viver apesar disso e fabulam nesse processo *cidades outras* (Portugal, 2016).

Agora, deixemos as imagens de junho, suas chamas, povoar nossos corpos e nossas retinas. Deixemos a deriva da multidão, seus sonhos, sua cidade imaginada nos guiar e fabulemos juntos por outra política, cidade e vidas.

CAPÍTULO

I

Capítulo I - Viver é muito perigoso

Figura 1. Fotografias ganhadoras do prêmio ESSO 2014

"O senhor escute meu coração, pegue meu pulso. O senhor avista meus cabelos brancos... Viver – não é? – é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver, mesmo." (Rosa, 2001: 601)

Para um corpo, um sujeito, não há risco maior do que a morte. Única, irredutível e totalizadora, passagem que define nossa humanidade. Ser homem, mulher, é ter essa existência frágil, sempre em risco de não ser mais, do corpo tombar de vez sobre a terra. Viver, estar no mundo, é arriscar-se, e a morte é o momento atomizado e dramático do risco de existir. Riobaldo não se cansa de nos alertar ao longo de todo o *Grande sertão: veredas* que "Viver – não é? É muito perigoso" (ROSA, 2001: 601).

Como Riobaldo, este capítulo se coloca na perspectiva do risco de viver, de um risco que nos define ao mesmo tempo em que se coloca como mediador da nossa relação com o mundo. Gostaríamos de pensar, no contexto de junho de 2013, no risco como lugar de produção política e subjetiva que se faz a partir da relação inexorável com suas narrativas imagéticas. O risco não é um lugar abstrato, mas político, estético, subjetivo, corporal e negociado como narrativa pelas imagens. O risco é um território em conflito em que a política e uma luta de resistência se fazem presentes.

Em fevereiro de 2014 houve novos protestos contra o aumento das passagens na Central do Brasil no Rio de Janeiro. No sentido linear do decorrer do tempo, junho de 2013 já havia ficado para trás, no entanto, as ruas continuavam turbulentas, e no sentido da luta, dos corpos nas ruas, das imagens, do risco, junho continuava. Neste dia um cinegrafista da Rede Bandeirantes de Televisão foi atingindo na cabeça por um morteiro lançado pela multidão. A imagem de sua cabeça em chamas propagada pela mídia hegemônica tornou-se ilustrativa da violência desmesurada dos manifestantes, do perigo das manifestações. O cinegrafista faleceu uma semana depois por conta dos ferimentos na cabeça, acirrando ainda mais o discurso da mídia.

Em dezembro de 2014, o prêmio Esso de jornalismo, uns dos principais do país e que se encontrava em sua 59ª edição, premiou na categoria fotojornalismo uma série de quatro fotos do fotógrafo Domingos Peixoto do jornal O Globo. O próprio prêmio esclarece sua escolha: "(...) ao registrar o momento em que Santiago Andrade, cinegrafista da TV Bandeirantes, é atingido por um foguete disparado por integrantes de manifestação violenta no Centro do Rio de Janeiro."[3]. O texto aponta para a verdade dura do instante em que um corpo é atingindo e dobra sobre si mesmo. De acordo com o texto, não há dúvidas no prêmio ESSO, as quatro fotos são um instante hipertrofiado que resultará fatalmente na morte do cinegrafista da BAND. Sabemos também pelo texto que as fotos foram tiradas no centro do Rio de Janeiro e durante uma "manifestação violenta". Para o prêmio, a sequência de fotos descreve com precisão um instante, aquele que marcará aquela existência para sempre, eternizando o momento em que Santiago foi atingido na cabeça pelo projétil.

O uso político desta imagem encarna o risco maior de ser, a fatalidade da morte. Trata-se de um corpo que tomba e morre, mas também de uma rede narrativa que se faz a partir de uma imagem para fazer morrer as agitações das ruas. Em certa

[3] http://www.premioesso.com.br/site/noticias/release_2014_05.aspx

medida há uma morte dupla, do homem com a câmera e das ações políticas da multidão na rua. Estas fotografias e seus desdobramentos servirão de percurso para pensar a produção política e subjetiva no risco. Também veremos como uma disputa do acontecimento da morte de Santiago se faz a partir de uma disputa imagética. Logo após a fatalidade da morte de Santiago, a imprensa, a mídia ativista e internautas anônimos apresentaram e circularam nas redes uma série de imagens com a intenção de definir o que realmente aconteceu naquele dia e em especial quem foram os responsáveis pela morte do cinegrafista. A disputa política em torno da morte se deu essencialmente através de uma batalha entre imagens. Porque durante junho há uma prática política que é inseparável da produção e circulação de imagens? O que esta relação vital entre um fazer político e as imagens nos diz sobre a produção política e subjetiva de junho?

Logo, o risco se desdobra em três instâncias. A primeira é do fazer político, ir às ruas e se arriscar em uma produção que não parte de uma projeção já definida, ir às ruas para abrir um campo de possibilidades. Por outro lado, se trata de por em prática uma perspectiva de mundo tal qual o Riobaldo, de que o mundo em si é cambiante e arriscado, por isso o gesto político deve ter consciência deste arriscar-se no mundo, de que ir às ruas é se arriscar e produzir junto com o risco. É neste lugar, "do perigoso", que é possível transmutar o mundo em vários, como é para Riobaldo transmutar sua experiência em um sertão entre tantos outros. Vemos o risco da política, o "risco do mundo", como o ponto de partida das jornadas de junho.

A segunda instância do risco se vincula diretamente à primeira, uma vez que se conecta à produção imagética e a uma política que se faz através da produção e circulação de imagens. Se temos como ponto de partida para ação política um olhar sobre o mundo e os riscos de ser no mundo, uma vez que a multidão toma as ruas, seus gestos e performances no risco tomam corpo através de uma pluralidade de imagens, a própria ação política, ao arriscar-se, o faz através das imagens. O fato do processo político de junho, seja por parte do poder, da mídia tradicional ou por parte de mídia ativistas e manifestantes, depender das imagens, o torna arriscado, uma vez que as imagens configuram múltiplos acontecimentos, múltiplas formas de ser.

Nesse sentido não há como pensar no risco da política sem pensar no risco das imagens. É o agenciamento entre ação política e imagem que configura as produções políticas e subjetivas da multidão e por consequência um corpo estético capaz de incorporar o risco como prática e como mundo.

E se há um risco compartilhado entre um fazer político e suas imagens, na medida em que é difícil delinear uma fronteira entre os protestos nas ruas e nas telas, como esse risco se desdobra em um narrar sobre estas imagens? A terceira instância do risco é o risco de narrar ou de produzir uma narrativa em risco. Como podemos produzir um relato sobre um acontecimento, junho de 2013, que se faz a partir da perspectiva do risco político, subjetivo e das imagens? Como olhar as imagens de junho de 2013 sem perder de vista sua natureza transformadora e arriscada, sem perder de vista sua produção política e subjetiva?

Quando falamos em política, este termo tão amplo, não estamos pensado na sua face institucional e organizacional vinculada ao afazeres do Estado, embora seja, esta política, a antagonista do fazer político das ruas durante junho de 2013. Queremos pensar política como um lugar de produção, de afecção do outro e do mundo, lugar de instabilidade uma vez que é um de constante produção e afecção.

Ao pensar em produção, nos aproximamos de Deleuze e Guattari quando apontam para a primazia da produção que permeia, sem distinção, todos os processos do capitalismo contemporâneo, englobando, para ficar na estrutura Marxista, também a distribuição e o consumo – "De modo que tudo é produção: *produção de produções, de ações e de paixões; produções de registro*, de distribuições e de marcações; *produções de consumos*, de volúpias, de angústias e de marcações e de dores." (2010: 14).

Se de um lado vemos a política como produção é preciso se perguntar também como ela pode afetar sujeitos e o mundo. Se por um lado há um processo que envolve a produção como paradigma ao invés da representação, por outro, devemos nos perguntar, como este agir político pode afetar o mundo, pode ser um processo de afecção e se tornar efetivo de uma mudança política, ou para ficar nos termos de Deleuze e Guattari, de abertura de *linhas de fuga* (1995).

Por isso, nos concentramos na dimensão estética da política, uma vez que é através das expressões que temos acesso à produção, como também é na configuração de uma cena que ela acontece. O pensamento de Rancière nos serve como referência para a dimensão estética da política, na qual a produção política efetiva um rearranjo *de uma partilha do sensível* desestabilizando os lugares constituídos da cidade (Rancière, 2009) .

1.1 Risco da política

Figura 2 Menina enfrenta Policial Militar

Dupla morte

Santiago Andrade era cinegrafista e empunhava sua câmera nas ruas durante um protesto quando foi atingindo por um morteiro, o corpo imediatamente vai ao chão como mostram a série de fotografias do prêmio ESSO 2014. O acaso faz com que Santiago incorpore o risco maior das ruas, seu corpo frágil, como o de qualquer um, deixa de viver. A câmera nos ombros que registra o protesto também deita ao chão e a imagem que Santiago registra em seu aparelho se apaga. Há várias mortes no gesto fatídico: a do cinegrafista, a das imagens que registram o protesto e a da turbulência das ruas.

Na perspectiva do prêmio, há o registro da morte, um decalque mortuário daquele instante. No texto apresentado com as fotos, a imagem se conecta diretamente com a realidade. Por outro lado, simbolicamente, este evento trágico marca o fim das agitações de junho, marca o arrefecimento dos protestos. A imagem do fogo queimando na cabeça é também a da última labareda, da última explosão. O instante do fim, término da trajetória da multidão. O avesso dessa imagem seria o da fagulha que iniciou tudo, como se fosse também possível capturar o momento em que o fósforo pega fogo e as multidões tomam a rua.

De certa forma, esta imagem, e seu uso pelo prêmio ESSO, encerra a busca por parte de uma imprensa oficial por uma síntese do que foi junho de 2013. A cabeça queimando um fogo incessante, o corpo que dobra sobre a paisagem urbana, a fumaça branca sobre as cabeças – é o encerramento da turbulência na fragilidade do corpo do cinegrafista e, porque não, da imprensa. É um cinegrafista que é atingido por um projétil, e a impressão que temos da primeira foto é de uma fagulha que atinge a câmera para depois a explosão tomar conta da sua cabeça. Não é apenas um homem, mas é um homem que faz o registro de imagem oficial que pega fogo. Se durante todo ano houve um embate entre uma imprensa hegemônica querendo organizar os sentidos da multidão, dividindo os manifestantes entre bons e maus, entre aqueles "pacíficos" e "vândalos", com as ruas e os protestos a todo momento fugindo qualquer definição, o acaso do rojão que atinge o cinegrafista converge os sentidos incompletos e difusos para a totalidade trágica da morte. Diziam, chega, um homem morreu, acabou a brincadeira de tumultuar as ruas da cidade, não há sentidos difusos capazes de escapar agora que o corpo jaz no chão.

Curiosamente, a síntese imagética é aquela que vem encerrar os protestos. O editorial do Globo nesse dia começava enfático: "Não é só a imprensa que está de luto com a morte de nosso colega da TV Bandeirantes Santiago Andrade. É a sociedade como um todo." e continuava "O que se espera, agora, é que essa morte absurda leve racionalidade aos que contaminam as manifestações com a violência. A violência tira a vida de pessoas, machuca pessoas inocentes e impede o trabalho jornalístico, que é essencial - nós repetimos - essencial numa democracia."[4]

Pensar a política é pensar a estética e os regimes de sensibilidade. O uso das fotografias pelo prêmio Esso se insere em um regime ético da imagem (Rancière, 2013), do qual mais do que representar, a imagem revela uma verdade e expõe a fragilidade humana, ao mesmo tempo em que qualifica as ações que resultam na morte – "manifestação violenta". Não se trata apenas de uma síntese, mas de colocar o acontecimento sobre o prisma da imagem que julga e organiza os sentidos do que aconteceu. A morte do cinegrafista, o acontecimento, e sua imagem, estão a serviço de uma síntese moralista do mundo a partir de uma hipertrofia do instante fotográfico (Barthes, 1984). São engendradas construções redutoras não só da morte do cinegrafista da TV Bandeirantes, mas de tudo aquilo que está conectado a essa morte,

[4] visto em setembro de 2015 no site do G1: http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2014/02/editorial-da-rede-globo-sobre-morte-de-cinegrafista.html

ou de todas as experiências que irradiam do evento trágico, e de tudo aquilo que nos leva até aquele momento. A síntese serve para qualificar toda a trajetória de protestos de 2013, como se ela pudesse, em um big bang invertido, ser atomizada naquele único ponto luminoso, naquelas faíscas estáticas da foto que mostra a cabeça incendiada.

O acontecimento inteiro, suas bifurcações e lacunas, sugados para compor aquele único ponto, o da morte inaceitável, e que encerra, diante da sua violência, as ações políticas. Os usos da imagem aqui sufocam qualquer potência política. Mas, a morte de Santiago, representada nas fotografias do prêmio ESSO marca mesmo o fim das agitações de junho de 2013? Nada mais resta da infinidade de corpos que saíram às ruas?

O que resta de junho?

Em agosto de 2016, menos de dois anos após o seu segundo mandato a presidente Dilma Rousseff sofreu um processo de impeachment. Não houve um consenso jurídico sobre o caso. A oposição alegou que houve crime de responsabilidade por parte da presidenta em operações relacionadas ao orçamento e pagamentos de créditos para programas sociais e de desenvolvimento agrário. Tais procedimentos, não só seriam proibidos por lei, mas serviram para maquiar o déficit orçamentário do governo. Já o governo foi taxativo em acusar a ocorrência de um golpe branco já que os decretos realizados pela presidenta não eram considerados ilegais e tinha sido um expediente utilizados por governos passados e por atuais governadores estaduais. A crise política é inegável. Embora tenha sido eleita com 54 milhões de votos, o atual governo não obteve mais que um terço de apoio no congresso nacional o que tornou o impeachment inevitável. Mas, como veremos, não se trata apenas de uma crise política, mas de uma crise da política.

Vladimir Safatle tem, reiteradamente em suas colunas de jornais, apontado para a relação dos protestos de junho e a atual crise política. Em recente entrevista ao jornal *A Tarde* defende que " Tudo deve ser compreendido pelos desdobramentos de 2013 (as manifestações de junho de 2013). Ali ficou claro que o modelo de governabilidade chegou ao limite"[5]. O filósofo afirma que haveria, a partir dos protestos, a evidência de um esgotamento da política representativa no Brasil e que

[5] http://atarde.uol.com.br/politica/noticias/1768888-temer-tem-que-cair-imediatamente-defende-filosofo visto em maio de 2016

seria necessário uma reinvenção do nosso sistema político para aprofundar práticas de democracia participativa. Na sua visão, não houve resposta às reivindicações das ruas, mas um acovardamento e recrudescimento de velhas práticas políticas. O processo de impeachment seria portanto, tributário das aberturas provocadas pela multidão na rua.

Haveria em junho de 2013 a explicitação de uma crise de representação política. Parte dos cartazes e falas da multidão na rua eram para dizer que o congresso, os partidos, os políticos não os representavam. Bandeiras de partidos foram hostilizadas em alguns protestos. Ivana Bentes enfatiza tanto o questionamento do alcance da democracia representativa nos protestos de junho, como também o uso desse descontentamento com a política por forças conservadoras,

> A campanha do **impeachment** é uma combinatória de processos que já estavam presentes em 2013 e 2014. Um junho de viés conservador, com nível anômalo de comandos jurídicos, midiáticos, parlamentares, que alimentavam as ruas e as redes, de tal forma ostensivos que se configuraram como um **golpe**, produzindo vítimas e golpeados. (http://www.revistaforum.com.br/2016/05/03/ivana-bentes-fratura-exposta-ou-o-transe-da-democracia/)

Mais do que uma reação conservadora, Bentes (2016) indica como uma série de práticas discursivas e estéticas que irrompem de junho de 2013, são cooptadas ou prolongadas de forma *anômala* durante o processo de impeachment. Sendo assim, a multidão de junho não teria apenas produzido um grito e uma denúncia dos limites e esgotamento de nossas práticas políticas institucionais, mas também inventado novas formas de produção narrativa e de ações políticas, agora utilizadas por grupos conservadores a favor do impeachment como forma de potencializar suas ações.

Giuseppe Cocco em entrevista ao Instituto Humanitas da UNISINOS afirma que as reações equivocadas e violentas do governo Dilma aos protestos de 2013 destituem sua potência política transformadora, restando apenas a reação conservadora da qual o impeachment seria um dos seus resultados,

> O lulismo perdeu suas bases e sua dinâmica em junho-outubro de 2013. O desejo constituinte de junho (em particular com as mais de 10 ocupações de Câmaras e Assembléias legislativas) foi destruído pelo governismo aliado à grande imprensa, mas o conatus destituinte foi irreversível. (http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/550482-toda-a-representacao-esta-num-impasse-entrevista-especial-com-giuseppe-cocco)

As opiniões destes autores, embora diferentes em muitos aspectos, concordam com o fato de que nosso contexto político do presente se conecta com o que aconteceu em junho de 2013. Não se trata de um desdobramento direto, mas de uma ressonância que surge em junho. Os protestos, para o bem e para o mal, provocaram uma quebra na realidade política evidenciando uma série de fraturas, em especial, o abismo de nossa classe política institucional e suas práticas das vidas nas cidades. A política oficial, naquele momento, e mesmo a posteriori, não correspondia mais aos nossos desejos. Como bem disse Pelbart,

> Em nosso caso, não paramos de nos perguntar: mas afinal, o que queriam os que saíram às ruas em 2013? Mais saúde, educação, serviços, menos corrupção, mais transparência, uma reforma do sistema político? Ou tudo isso, claro, e algo ainda mais radical: um outro modo de pensar a própria relação entre o tempo da vida e da política? (Pelbart, 2015: 168)

Mas será que a herança de junho é apenas a derrota da política institucional? Seria apenas o reconhecimento do abismo entre as vidas e a política representativa? Haveria apenas o impeachment como decorrência deste desencanto? Não haveria nada mais? Em 2015 os secundaristas da rede pública de ensino de São Paulo articularam uma luta por melhorias na educação, a principal bandeira era suspender um projeto de reorganização da secretaria de educação que previa o fechamento de diversas escolas. A arma de luta foi a ocupação das escolas e de prédios públicos pelos alunos, processo que engendrou outras lutas por melhorias das próprias escolas ocupadas, como também uma gestão compartilhada do espaço pelos alunos, professores, funcionários, pais e comunidade. Pelbart publicou uma carta aberta a este movimento de alunos onde destaca,

> Vocês introduziram em paralelo ao teatro esgotado e degradado da representação institucional uma nova coreografia política, carreando uma atmosfera de grande frescor, um afeto coletivo inusitado, uma dinâmica de proliferação e contágio, uma maneira inédita de manifestar a potência multitudinária que prolongou o que de melhor houve em 2013, sem se deixarem capturar pelo que de pior ocorreu ali. (2016: 1)

Esta carta propõe um vínculo entre as práticas de luta destes secundarista paulistas de 2016 com os protestos de junho de 2013. Poderíamos falar de uma herança política, não só na forma da luta, mas no sentido de produzir novos sujeitos e novas vidas enquanto se arriscam no enfrentamento com o Estado. Vale dizer que,

tanto no movimento dos secundaristas como nos protestos de junho, as imagens foram fundamentais na produção e circulação desta nova política, destes novos sujeitos. A foto da jovem franzina enfrentando de punhos cerrados um policial militar musculoso e ameaçador circulou por toda a rede e deu origem à tag #minasdeluta[6]. Houve o gesto das meninas secundaristas se colocarem à frente das barricadas e simultaneamente as imagens enquadravam esse novo sujeito político o fazendo circular nas redes.

Gostaria de frisar estes dois pólos de produção que, de acordo com diversas leituras, se conectam aos protestos de junho de 2013. De um lado a mobilização de forças conservadoras que culminam no processo de impeachment da presidenta Dilma Roussef. Por outro, novas práticas políticas transformadoras como a luta dos secundaristas de São Paulo. Não há, nesse contexto, um controle ou previsão dos desdobramentos de junho, mas produções imponderáveis na sua natureza. O rasgo na realidade política provocado pela multidão leva a caminhos imprevisíveis, uma vez que não há uma projeção, um horizonte delineado, um caminho traçado no momento em que corpos tomam as ruas. Há, nesta explosão multiudinária, o risco da produção, que é o risco da transformação política.

Risco e agenciamento

A multidão nas ruas através dos seus corpos, sujeitos, em risco, cavam na pele da cidade um território liminar de ação política. Especialmente se pensarmos território como um espaço de agenciamento (Deleuze e Guattari, 1995), em que subjetividades se fazem ou estão em processo de se constituírem. Também não se trata de um espaço determinado, estático, mas

> O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os 'territorializa'. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos.(...) Precisamente há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. (Deleuze e Guattari, 1995: 105)

[6] visto em maio de 2016, http://www.diariodocentrodomundo.com.br/wp-content/uploads/2015/12/menina-enfrenta-policial-400x300.png.

O desafio portanto é olhar esta expressão que vem das ruas, os gestos políticos que irrompem e produzem território agenciado pelas imagens. O que traz problemas para análise, uma vez que não podemos simplesmente descrever o território ou como questionam Alvarez e Passos, "Como acessar os 'personagens rítmicos' e as 'paisagens melódicas', cientes de que nossa descrição também faz parte de um mundo-próprio." (2009:69). Problema que este capítulo enfrenta ao olhar as imagens produzidas durante o protesto de 6 de fevereiro de 2014 na Central do Brasil no Rio de Janeiro.

Os novos sujeitos, a nova cidade será imaginada neste terreno a partir não só dos corpos que a experimentam através de seus atos e de sua existência em risco, mas também das imagens que elaboram junto esta geografia de novos corpos, sujeitos e ação política. Para isso, faz-se necessário compreender o que é este lugar de produção política no risco, ou como as imagens também se arriscam neste processo.

É preciso primeiro diferenciar a ideia de risco do medo. De acordo com Safatle (2016) o medo é principal afeto mobilizado pela política e que sustenta a todo momento o contrato social. É através do medo que a violência primeva e possível dissolução social é acionada como força paranóica para fortalecer o Estado e os laços sociais. Nesse sentido, o medo mobiliza a proteção não só do Estado contra a "barbárie", esse fantasma a rondar as sociedades modernas, mas a proteção da própria ideia de indivíduo cuja dissolução se confunde com a do próprio Estado,

> Assim, a tese principal é que o medo como afeto político central é indissociável da compreensão do indivíduo, com seus sistemas de interesses e suas fronteiras a serem continuamente defendidas, como fundamento para processos de reconhecimento. (Safatle: 19, 2016)

Defendo que o risco, como lugar de ação política, age em contraponto ao medo construindo um lugar de possibilidade de transformação do sujeito e da política. Ou seja, contra a violência identitária do Estado que não permite uma existência externa à ele, nenhuma outra forma de vida, nenhum outro indivíduo que não possa ser modulado e organizado dentre seus limites. O que está em jogo é este território liminar de transformação subjetiva, de possibilidade de transformação, já que a produção aqui não é amarrada e muito menos programática, ela está sempre em risco de transformar, mesmo que possa ser capturada por outras forças. Não há como prever o que irá acontecer, toda a ação se foca no presente e no estar em risco no presente,

esta é parte da sua força desestabilizadora. Não se pode negociar com aquilo que não se apazigua e não se conforma a uma forma estável.

O medo engessa a ação política uma vez que parte de uma projeção de atos, ações que ainda estariam por vir, no sentido em que mobiliza uma cadeia linear de causa e efeito. Basta olhar como um discurso oficial organiza a ideia de uma Guerra ao Terror após a queda das Torres Gêmeas. É preciso travar uma guerra contra o terrorismo que se esconde em qualquer lugar, que pode ser qualquer um. Se não agirmos de determinada forma seremos mais uma vez vítima. O medo sempre nos joga para um futuro e organiza uma experiência linear do tempo (Safatle, 2016). Na previsão linear da experiência não há interrupção, desestabilização, mas expectativa, programa, molde e modulação.

É claro que o poder do Estado não é apenas uma parede ou baioneta agindo contra os corpos que o enfrentam. Sabemos desde Foucault como regimes de poder constroem mecanismos de dominação que agem sobre corpos e sujeitos (Foucault, 1982). Da relação entre um *biopoder* e o nascimento do liberalismo, e de como este poder no contexto de um capitalismo contemporâneo globalizado transita de estruturas disciplinares para outras de controle (Deleuze, 2008). Há uma complexidade nas ações do Estado e novas configurações em suas práticas *biopolíticas* que exigem novas formas de enfrentamentos e de luta.

Precisamos também afastar o risco de uma ideia de azar ou de que "a sorte está lançada". Embora o acaso esteja o tempo todo tensionando a produção política no risco, como é o caso mais do que dramático da morte do cinegrafista da Rede Bandeirantes. Não se trata de uma ação sem lastros, sem história, sem heranças e práticas bem definidas. É claro que junho poderia não ter acontecido e que seu fogo jamais queimasse. Mas havia ali um combustível ou corpos a ponto de combustão aguardando uma faísca, não?

Como aconteceu na Primavera Árabe, quem irá dizer que foi apenas o acaso de um vendedor ambulante na Tunísia que, impedido de exercer seu ofício, ateou fogo no próprio corpo tornando-se o princípio propagador do incêndio nos países árabes? Havia a condição de existência para os protestos e ao longo da história uma série de movimentos e mudanças ocorrendo a todo o momento e que culminou com o gesto auto-incendiário desesperado. Vale dizer que o acaso da Primavera Árabe se vincula imediatamente a uma imagem fortíssima, a do corpo em chamas.

Se há o acaso, há também a inexorável e explosiva relação entre a política e a imagem, a impossibilidade do gesto desprovido de imagens. O homem em chamas não era apenas o gatilho perfeito dos desejos a ponto de explodir, era também a imagem insuportável. Diante da dor, do cheiro da carne queimada, não era possível mais se conter. Mas, pode-se dizer, como Didi-Huberman diz em relação às imagens e às palavras, que há no gesto político uma dimensão *imaginal* (2003), no sentindo em que o gesto político está sempre vinculado a uma imagem. Ao agir politicamente, ou quando penso no gesto político, é inevitável evocar uma imagem. Fazer política, produzir gestos, é produzir também imagens, não há como pensar na política sem sua a dimensão *imaginal*. Diante da potência desta imagem insuportável, de sua política *imaginal*, que é possível a quebra de uma partilha do sensível (Rancière, 2009) forçando uma reorganização dos poderes e uma nova partilha.

Uma imagem, um gesto político, afetará milhares de corpos e irá se desdobrar em muitas outras e diversas imagens e gestos. Alguns destes gestos *imaginais* serão replicados em diversos países como os corpos ocupando e resignificando espaços públicos como na praça Tahir no Egito, na praça Taksin em Istambul, na praça do Sol em Madri e porque não no Occupy Wall Street.

O acaso se torna potente diante dos gestos políticos que dele decorrem e da dimensão *imaginal* destes gestos. As imagens modulam o acaso em contextos específicos de luta, produzem sentidos que conectam as práticas das ruas aos corpos, à cidade, à contingência daquele instante, aos desejos, às invenções da multidão e às heranças que dão chance ao acaso.

Mesmo que haja um risco de captura do evento há uma quebra que persiste e que transforma ruas e sujeito. Como se a partir daquele momento, dos protestos de junho de 2013, algo se tornasse insuportável, não podemos seguir mais assim. Basta olhar as múltiplas pautas que surgiram junto com a mobilidade urbana – educação, saúde, movimento indígena, corrupção, mega eventos, moradia – a vida e suas dimensões concretas se colocavam nas ruas e diziam que a política institucional não mais representava seus desejos. Este grito continua ecoando, de que é possível colocar nossos desejos nas ruas. É nesse sentido que junho se aproxima do conceito de acontecimento, como Deleuze vislumbrou Maio de 68,

> O que importa é o que construiu um fenômeno visionário, como se a sociedade de repente visse o que era intolerável nela mesma e também

> visse a possibilidade de outras coisa. É um fenômeno coletivo na forma de: 'Me dê o possível ou irei sufocar...' O possível não existe previamente, é criado pelo acontecimento. É uma questão de vida. O acontecimento cria uma nova existência, ele produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, os arredores próximos, com a cultura, o trabalho...). (Deleuze, 2007:232)[7]

E partindo desta relação entre o *acontecimento* de Deleuze (2007) e junho de 2013 devemos pensar onde estão os novos sujeitos, o novo tempo, a nova cidade e a vida que não pode mais ser a mesma. Afinal, a crítica que se faz aos protestos de junho é que nada resultou de tanta agitação, nada mais do que uma energia desperdiçada. Há também a ideia de que só restou a captura conservadora das rupturas da multidão ou um vazio político a ser preenchido por forças reacionárias. Mas, sabemos, como aponta a carta de Palbert (2015), da relação entre as recentes práticas de luta dos secundaristas de São Paulo e a potência dos desejos de junho, de que há uma produção política e subjetiva que não se dissipa simplesmente. A aposta deste trabalho é que para além das múltiplas lutas que se formam posteriormente a junho, e que atualizam suas práticas trazendo os desejos à tona, há também a permanência de um território criado na relação entre imagem e protesto que não desaparece totalmente. Tanto é que a estratégia política dos alunos secundaristas necessita e faz uso das imagens para dar corpo à sua luta. Se há um horizonte a vislumbrar a partir de junho onde é possível ver um novo sujeito, tempo e espaço, talvez ele esteja na geografia do agenciamento entre imagens e ação política.

---

[7] tradução livre de "What counts is amounted to a visionary phenomenon, as if a society suddenly saw what was intolerable in it and also saw the possibility for something else. It is a collective phenomenon in the form of: 'Give me the possible or I'll suffocate...' The possible does not pre-exist, it is created by the event. It is a question of life. The event creates a new existence, it produces a new subjectivity (new relations with the body, with time, sexuality, the immediate surroundings, with culture, work...) (Deleuze, 2007: 232).

1.2 O risco das imagens

Figura 3 Pulando as catracas da Central do Brasil

Imagem reduzida

Nas fotografias premiadas pelo prêmio ESSO 2014 há um corpo de um câmera que jaz na imagem. A imprensa hegemônica irá corporificar ainda mais esta morte que não se desvincula da sua imagem. O cadáver é posto em cena com seu peso imóvel para justificar o fim dos protestos que haviam se tornado muito "violentos". O uso destas fotos, tanto pela imprensa, como pelo prêmio, constrói a unidade trágica e totalizadora da morte ao encerrar os sentidos e aberturas produzidos pela manifestação. Mais do que isso, a imagem do corpo inerte vem encerrar toda a turbulência anterior, qualquer possível instaurado a partir de junho de 2013. Diria que nessa estratégia imagética da sequência de fotos há a redução do acontecimento, como se toda a experiência política pudesse estar ali naquela brasa que explode na cabeça de Santiago, como se a partir dali não houvesse mais política. Há um vínculo entre as fotografias e uma verdade do acontecimento, a verdade da sua face violenta, que não permite nenhuma outra existência.

Há uma produção política que se faz a partir de um agenciamento entre imagens e ação política da multidão nas ruas. Esta produção elabora um território em

que desejos afloram e novos sujeitos, corpos, cidade e política se fazem. Aposto nesta produção que se faz no risco e que parte de uma dimensão estética, imagética, como estratégia de existência política. Estes corpos, sujeitos e seus atos nas ruas, por mais carnais que sejam, se efetivam não só na sua instância material e carnal nas ruas, mas também na sua existência estética nas imagens das múltiplas telas. Se há uma liminaridade subjetiva e pragmática ao tomar as ruas e assumir o risco da possibilidade de transformação, há uma liminaridade na relação entre imagem e ação política, em que as fronteiras entre um e outro são esmaecidas. É um território duplamente liminar, já que é subjetividade em perigo, mas também esta existência em risco posta em contiguidade entre as ruas e as telas.

Nesse contexto, agir para encerrar os sentidos políticos das ruas através do uso das imagens de um corpo que tomba imóvel é também uma tentativa de fazer ruir estes territórios liminares. Contra sujeitos em risco, o corpo imóvel. Contra a fronteira esmaecida entre imagem e ação política, a morte irredutível e totalizadora da imagem estática. Se a produção política se dá no risco da transformação, dos fluxos que se inventam nas ruas, nada mais contrário a este movimento do que a fixidez da morte e da imagem como espelho desta morte. Ao mesmo tempo se esvazia a potência dos sujeitos, seus corpos em ação e do agenciamento destes sujeitos e corpos pelas imagens. E por isso, talvez, seja mesmo a dupla morte, do corpo e da imagem, mas no sentido oposto ao construído pela narrativa hegemônica.

Basta olhar com atenção as quatro fotografias. Todas tiradas da mesma distância em relação ao objeto, há uma distância que permanece mesmo com o corpo indo ao chão. O único movimento no enquadramento é a abertura do quadro, um zoom out, para que a todo momento, desde a primeira foto, permaneça em quadro o corpo frágil e o fogo amarelo. Em volta do cinegrafista ao fundo há sempre um vazio. Como se aquela morte, a fatalidade, brotasse do acontecimento ou mesmo da paisagem. Se há um uso político redutor desta imagem, de encerramento de sentidos, a própria imagem no seu enquadramento possui este desejo pelo fim, pelo estático, pela ausência de qualquer turbulência que retire o foco do corpo que, atingido, vai ao chão.

Uma *economia da imagem*

Mas esta não é a única imagem daquele dia, poderíamos compor o evento trágico com outras imagens e pensar nos sentidos políticos e subjetivos que aparecem neste processo. Houve um fato que nos ajuda a pensar o problema da relação liminar entre imagem e política, ou o risco das imagens. Após a morte de Santiago houve uma investigação para apurar quem foi responsável por ter lançado o rojão. E da mesma forma que esta morte se deu também através das imagens, a busca por um responsável pela morte se deu através de uma disputa imagética. Foi na divulgação e disputa de diversas imagens em torno do momento fatídico que se conformou uma busca e comprovação da origem do rojão.

O fato é que foi no campo de batalha das imagens que uma série de análises, narrativas e experiências do acontecimento teve lugar, prolongando o conflito para as inúmeras telas. Mesmo que, em nenhum momento encontrou-se uma imagem nítida de toda a ação e do acontecimento. Afinal não há redenção e não existe a imagem revelatória que contemple o acontecimento na sua totalidade. Há apenas os fragmentos, todos lacunares, e agenciados a partir de diversas perspectivas disputando o acontecimento e seus desdobramentos políticos.

Sabia-se que o fato do rojão partir dos manifestantes ou da polícia, era um fator decisivo para os rumos dos protestos naquele ano. A morte, afinal, poderia ser também a morte da potência dos protestos, e o acaso serviria para as narrativas oficiais sepultarem qualquer potência das turbulências das ruas. Como advertiram os editoriais no dia da morte de Santiago, de como não se podia tolerar uma agressão dessa natureza ao trabalho da impressa e por isso mesmo condenaram a violência nas manifestações, o que era uma forma de condenar qualquer manifestação que tencionasse a ordem.

As imagens feitas pela TV Brasil[8] e que auxiliaram a polícia a identificar os jovens que acenderam o rojão, apesar de cortada no momento crucial, na hora em que se vai soltar o rojão, é possível pelo entendimento da imprensa e da justiça visualizar primeiro um jovem que passa a outro o rojão, e depois o momento em que um dos jovens usa um isqueiro, que se supõe irá acender o pavio do artefato. Esta imagem lacunar, com a ação dispersa no fundo do quadro, com os jovens na maior parte do

[8] https://www.youtube.com/watch?v=mU7I4_BoS5g

tempo de costas para a câmera e em que a principal ação está fora do quadro, é o momento mais próximo e mais descritivo do que resultou no acontecimento trágico. Esta mesma sequência foi combatida nas redes, em que ativistas tentavam provar através de suas imagens, que os autores do rojão eram a polícia. Primeiro a tropa de choque já que as imagens da explosão se assemelhavam às explosões gravadas por ativistas das bombas da polícia dentro da estação, e depois especulando sobre os jovens de costa, se um deles não seria um policial infiltrado.

O evento, portanto, através de suas imagens se tornava vários. É evidente que essa multiplicidade não serve à justiça nem à imprensa. Não bastava haver hipóteses sobre as origens do rojão, mas que estas fossem comprovadas ou sugeridas através das imagens. E por mais que pareçam tornar o fato incerto, possuindo diversas naturezas e desfechos, esta disputa, a favor e contra a manifestação, revela um desejo pela imagem totalizadora, contrária a ideia de fluidez. A imagem capaz de encerrar esta existência múltipla do acontecimento, sua instabilidade e risco de ser outro.

Mesmo que a maioria das imagens envolvidas nesta disputa fosse composta de planos sequências com a câmera na mão, imagens pouco nítidas, tremidas e que de uma perspectiva estética trazem uma ideia de movimento, turbulência e porque não fluidez. Há uma contradição nesta disputa imagética, de um lado a busca pela fixidez dos sentidos do acontecimento, deste ser móvel, mas feita através de uma série de imagens que nos jogam para sua natureza turbulenta e instável. Devíamos nos perguntar – porque esta disputa se faz no campo das imagens? Porque é importante que esta disputa se faça também através das imagens?

Há um elemento fundamental neste processo, ele se dá em torno de uma morte e de um corpo. E embora exista a imagem do corpo sendo atingido e caindo, não há a imagem precisa do momento em que o rojão é aceso e lançado contra Santiago. Temos a visibilidade do corpo inerte, mas a invisibilidade daquilo que provocou sua queda, um jogo a partir da imagem e do corpo na imagem entre o que é visível e invisível. É este jogo que orienta as redes e a divulgação das imagens em busca da origem do rojão. Os textos, descrições e comentários se concentram em apontar o que é possível ver e não ver nas imagens. A imagem em si não basta, é preciso construir uma política do visível ou do invisível nas redes que organizam e ordenam quem olha.

Este jogo revela a importância das imagens na produção política de junho de 2013, ou como a disputa da imagem e do olhar é também uma disputa de poder, "(...) aquele que é o mestre do visível é o mestre do mundo e organiza e controla o olhar."

(Mondzain, 2008: 3). No jogo das imagens no qual se forja um olhar e uma verdade, daquilo que causou a morte de Santiago, está implicado não apenas a produção e circulação de imagens, mas uma verdadeira gestão destas imagens. Para produzir uma verdade sobre o acontecimento faz-se necessário não apenas a produção de um discurso, mas uma rede narrativa baseada numa ideia de gestão das imagens que elaboram um mundo em que é tensionado naquilo que as imagens apresentam e não apresentam. O poder revelatório da imagem não está necessariamente na imagem em si, mas na gestão como um processo de tornar algo visível e invisível, de elaboração de uma política do olhar.

Poderíamos pensar este processo como parte de uma *economia da imagem*. No qual, como aponta Mondzain (2013), está implicado a construção de um estatuto ocidental cristão da imagem, ou de uma política e filosofia da imagem que tem sua origem nas discussões bizantinas sobre ícone, ídolo e imagem. Como tornar imagem a santíssima Trinidade sem torna-la apenas um ícone? Como dar matéria àquilo que é imaterial? Afinal, a "(...) encarnação que deu carne e osso para as imagens, enquanto as deu também o poder de ser invisível como o seu modelo divino." (Mondazin, 2008: 7) Diante destes impasses da imagem, a *economia* é a gestão destas relações ambivalentes no corpo da imagem, aquele que domina a *economia* detém também o poder sobre as imagens,

> Será que o mundo visível, esse que nos é dado ver, é liberdade ou escravidão? Para poder contemplar um mundo radicalmente baseado na visibilidade, a partir da convicção da invisibilidade do que constitui sua essência e seu sentido, foi preciso produzir um pensamento que relacionasse o visível e o invisível. Essa relação apoiou-se na distinção entre a imagem e o ícone. A imagem é invisível, o ícone visível. A economia foi o conceito de sua articulação *viva*. A imagem é mistério, o ícone é enigma. A economia foi o conceito de sua *relação* e sua *intimidade*. A imagem é eterna similitude, o ícone é semelhança temporal. A economia foi o conceito de *transfiguração da história*. (Mondzain, 2013: 19)

Os protestos de junho de 2013 foram a todo momento pautados por disputas imagéticas, em que uma *economia da imagem* se fazia presente. Podemos lembrar alguns destes embates: sobre a natureza violenta ou não dos protestos, do papel dos black blocs como vândalos ou a linha de frente da resistência, do Amarildo e a razão de sua morte com seu corpo até hoje invisível e da polícia como entidade violenta do Estado ou responsável pela paz e pela ordem. Nestes processos de gestão de imagem,

gestos políticos, sujeitos e espaços eram engendrados. O conflito das ruas se tornava ao mesmo tempo um conflito de imagens e de gestão de imagens. E é nesse território contíguo entre as ruas e as telas onde as produções de junho, subjetivas e políticas, aparecem. Diante do fato de uma *economia da imagem* como uma estratégia de poder, é natural que a disputa dos corpos se torne também uma disputa de imagens.

Se há uma política e uma relação de poder que se faz através das imagens, grupos ativistas, durante os protestos de junho enfatizavam a imagem e as narrativas imagéticas como ferramentas fundamentais nas suas ações de resistência. Um manifesto escrito por membros do Movimento Passe Livre – SP e publicado no livro *Cidade rebeldes* (2014), aponta um filme como instrumento essencial de mobilização política e na criação do próprio movimento. O documentário *Revolta do buzu* de Carlos Pronzato, realizado durante os protestos contra o aumento das tarifas de ônibus em Salvador em 2003, é indicado no manifesto como um relato importante na mobilização nacional por um movimento pelo transporte público,

> O filme passou a ser utilizado em várias cidades por comitês pelo passe livre estudantil – que já se organizavam localmente em torno de projetos de lei – atividades em escolas, ampliando o debate sobre a questão do transporte e as formas de organização alternativas ligadas a ela. Os mesmo estudantes que assistiram àquelas imagens e as debateram pulariam os muros de suas escolas pouco tempo depois, para se juntar às manifestações da Revolta da Catraca, em Florianópolis em 2004. (MPL, 2014: 15)

Esta perspectiva se alia a estratégias ativistas presentes desde os movimentos anti-globalização de Seattle em 1999 em que câmeras, imagens e registros foram feitos por ativistas como forma de proteção e de criação de narrativas alternativas à grande mídia, como aponta Starhawk (2002). A produção de outras narrativas, fora da mídia hegemônica, se torna uma ferramenta de luta nas manifestações e se intensifica a partir das redes sociais e a internet. As imagens produzidas durante os protestos são reivindicadas pelos ativistas e manifestantes, a todo momento, como parte da produção de outras narrativas, outros relatos do acontecimento. O campo narrativo e imagético já se tornava um campo de confronto.

O manual ativista *Guia:como filmar a violência policial em protestos* compartilhado por diversos coletivos na rede durante os protestos, tem como objetivo partilhar um aprendizado político para que os vídeos possam servir como uma forma de proteção aos manifestantes. Logo na primeira página o guia nos avisa, "Uma

câmera na mão pode ser uma arma poderosa contra a violência policial durante protestos e manifestações." (Advogados Ativistas, Artigo 19 e Witness, 2014, p.1). Claro, há nesta afirmação um discurso de verdade, no qual as imagens gravadas são fundamentais para inocentar manifestantes que são presos durante os protestos, as imagens capazes de revelar o acontecimento. Mas, não há como não lembrar diversos casos em que flagrantes forjados são desmentidos pelas imagens. Importa ver como, para ativistas e manifestantes, o registro imagético ocupa um lugar central nas ações políticas em que seus corpos se colocam em risco nas ruas.

A imagem, do ponto de vista deste manual, se torna uma forma de proteção das vidas que estão em jogo, uma forma de preservação dos corpos brutalizados pelo Estado. Há durante os protestos uma ligação umbilical entre as imagens, os corpos diante dela e as vidas que estão a todo momento em jogo. Imagem, vida e corpo se acoplam para produzir gestos políticos agenciando as rupturas que por acaso surgem da multidão.

Não podemos esquecer também da Mídia NINJA[9], um dos principais atores que surgiram durante os protestos que de certa forma sintetizavam na sua existência nas ruas esta tríade: imagem, vida e corpo. A figura do repórter NINJA com seu celular na mão, sempre na linha de frente em busca dos conflitos, com uma imagem imbricada ao seu corpo. Seja pelo plano ponto de vista a todo momento, pela sua voz narrando as imagens, por sua respiração ofegante nos momentos de correria ou pelo risco em que se colocava se inserindo no meio dos confrontos, sendo muitas vezes também alvo da violência policial. Tudo isso ao vivo, a simultaneidade da ação nas ruas com as imagens na tela é fundamental já que é nesse lugar, no tênue limite entre ruas e imagens, que se instaura o risco político, corporal e subjetivo. O momento em que um repórter NINJA é preso durante manifestação no Rio de Janeiro[10] é exemplar deste lugar liminar da produção e desta tríade, com todo o processo sendo exibido simultaneamente até seu desfecho quando os manifestantes cercam a delegacia e exigem sua libertação. No caso da cobertura da Mídia Ninja dos protestos de junho de 2013, não há imagem despossuída de corpo e de vida. E, em muito dos casos, na produção imagética dos manifestantes, não há imagem sem risco carnal ou político.

---

[9] Narrativas Independentes Jornalismo e Ação, mídia ativista que transmitia os protestos ao vivo a partir de um repórter com um celular conectado à rede e que se posicionava na linha de conflito.

[10] prisão do repórter da Mídia NINJA no protesto no Largo do Machado no dia 22 de julho do https://www.youtube.com/watch?v=aDO6tr6kgAk

Mondzain (2013) alertava para a centralidade do corpo, da carnalização e corporificação, na produção e gestão das imagens. Uma vez que sua análise remonta justamente a um problema teológico da imagem de cristo, de deus no corpo de homem, que é um problema de imagem e de carne, de transformar-se na forma de um homem sem perder seu aspecto divino (ser irrepresentável). Gerir este ir e vir, o divino que não tem imagem e tudo é, e sua manifestação terrena na figura carnal de um homem são os atributos de uma *economia da imagem*. Justamente tecer esta relação que produz uma invisibilidade e uma corporificação através do uso das imagens.

Mais do que isso, a *economia* instaura dois corpos, o da imagem e o do espectador, inventando um primeiro regime de espectatorialidade ou uma moldura que direciona e organiza o olhar. Este outro corpo deve também ocupar um lugar ambivalente, de ser afetado pelo corpo da imagem sem ser parte da imagem. A *economia* deve, portanto, articular também essa ambivalência, de como o corpo do espectador se relaciona com o corpo da imagem. A *economia* é forma de poder, já que é uma forma de captura do espectador, de captura do seu olhar. E podemos pensar, na história das artes visuais, em como esse regime de espectatorialidade se altera modificando a relação e distância entre estes corpos, ora marcando diferenças, ora emancipando o espectador destes grilhões, processo esse estético, mas essencialmente político (Rancière, 2009).

Vejamos as fotografias de Santiago, o corpo dobrado sobre si mesmo com a cabeça em chamas. Está lá o corpo na imagem e a vida que se esvai. No entanto, a grande mídia através destas fotografias irá gerir esta imagem para produzir um basta nas manifestações. Já constatei a imobilidade da própria imagem, como se o desejo de fixidez por parte da grande mídia já estivesse presente no próprio corpo da imagem. A imprensa ressalta a morte e a violência presente ali naquele gesto, naquela fragilidade, e elimina todo o resto. No campo de batalha narrativo onde as imagens são protagonistas, aqueles que desejam o fim da turbulência encontraram um trunfo. Mas, será mesmo que uma imagem é capaz de acabar com tudo? Sabemos das práticas políticas de junho que permanecem em movimentos multitudinários como o dos secundaristas de São Paulo, e no sentido oposto, do caos político instaurado no executivo e no congresso nacional, ambos de certa forma tributários das agitações de junho. Mas o que podemos dizer no campo das imagens? Será que tudo se resolve a partir de uma ideia de gestão? Vence o melhor gestor da articulação entre os corpos

da imagem e do espectador? E que ironia que a rua incendiada de múltiplos corpos seja encerrada por um único imóvel corpo com sua chama infinita sobre a cabeça.

Distâncias da imagem

A distância entre os corpos é fundamental nesta política e gestão das imagens. Uma vez que as manifestações e as ações políticas que nascem dos corpos nas ruas necessitam das imagens. Esta é uma política que se efetiva através de um processo de gestão de imagens. E sabemos com Rancière (2013) da dimensão estética da política que se expressa a partir da organização e regulação da distância entre espectador e obra, ou na política das vidas na cidade a partir da ordenação e divisão do sensível. Há, portanto, uma distância, uma intensidade, a ser medida entre esses corpos presente nas imagens dos protestos e os corpos dos espectadores em casa. Evidente que esta medida é variável, como é variável a afetação dos espectadores, do grau de pertencimento do seu próprio corpo com a multidão nas ruas. As fotos do prêmio Esso na primeira página do jornal *O Globo* propõem um corte na relação entre corpos: vejam aqui este corpo que tomba é a violência encarnada dos protestos. Há uma organização clara dos sentidos das ruas e da força política dos protestos que se faz a partir do agenciamento de uma separação nítida entre o corpo que tomba e quem olha este corpo no jornal. A imagem precisa, nesse caso, representar a violência de forma clara e sintética. Ainda que necessite de um corpo e sua fragilidade para afetar outros corpos.

Mas, seria a resistência a este tipo de agenciamento apenas a produção de contra-narrativas, no sentido de proteger os corpos das ruas? Afinal, ao longo de junho de 2013, muitas vezes a violência da narrativa de uma imprensa hegemônica foi de encontro à violência brutal da polícia. Podemos ver o exemplo no editorial da *Folha de São Paulo* com o título sugestivo de *Retomar a Paulista*[11], incitando uma ação mais enérgica das autoridades contra os protestos que bloqueiam as vias na hora do rush. O que seria de novo um problema de gestão, no sentido de gerir imagens para produzir outras narrativas, combativas ao olhar da mídia hegemônica em relação ao acontecimento.

[11] http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/06/1294185-editorial-retomar-a-paulista.shtml

Embora esta contra-narrativa seja fundamental como estratégia de luta, há uma produção política presente neste processo de gestão que se vincula à relação liminar entre os protestos nas ruas e as imagens na tela – dos corpos nas ruas que produzem imagens que produzem corpos. Uma produção que radicaliza abolindo as distâncias entre os corpos, uma vez que o próprio protesto passa a se constituir em contiguidade entre ruas e telas. Aqui neste lugar entre ruas e telas, entre corpos, é que se configura um risco, onde uma nova produção política se expressa e onde novos sujeitos e cidade se fazem presentes. É nesse lugar liminar, que compartilhamos a perspectiva de Riobaldo de que *viver é muito perigoso* – em que fazer política e produzir imagens, também é *muito perigoso.*

Se há um risco da política, isso se dá porque esta política se faz através do risco das imagens. De uma perspectiva analítica, é difícil estabelecer um corte nesta produção que a ordene e regule localizando em que instância ela se faz, se na multidão ou nas telas. Poderíamos ainda radicalizar este olhar e pensar que a multidão que toma as ruas é também a multidão que mira as milhares de telas. A multidão como um corte transversal entre os corpos que estão nas ruas e os corpos dos espectadores que se afetam e em conjunto produzem uma nova política.

1.3 Quebrando o espetáculo

Política e espetáculo

A produção política de junho de 2013 se efetiva por sua natureza espetacular, não só por estar a todo tempo enquadrada e disputada pelas mais diversas lentes e mídias, mas principalmente por esta existência simultânea entre a carnalidade dos protestos nas ruas e sua imaterialidade especular através das telas. Não há um sem o outro e a produção política se efetiva nessa relação. Em muitos sentidos estamos próximo da perspectiva de Debord (2005) em que o espetáculo engloba todas as dimensões da vida social, e a sociedade se expressa e se constitui através do espetáculo, não havendo uma linha que separe um do outro. De forma que o nosso tempo histórico é definido pela ausência de uma fronteira entre espetáculo e toda dimensão da vida social,

> Não se pode opor abstratamente o espetáculo e a atividade social efetiva; este desdobramento está ele próprio desdobrado.(...) A realidade objetiva está presente nos dois lados. Cada noção assim fixada não tem por fundamento senão a sua passagem ao oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente. (Debord, 2005: 10)

Viveríamos um aprofundamento de um projeto moderno "dominado pelas categorias do ver" (Debord, 2005: 14) em que a vida e seus desdobramentos se tornam "*especulativa*" ou se dá não mais naquilo que ela possui, tem, mas naquilo que ela aparenta, deixa à vista. As guerras, o amor, a política, o trabalho, as artes, tudo passa a se constituir a partir da lógica do espetáculo. É na relação espectral, entre quem e o que performa e quem vê, que a realidade social se realiza. Nossos próprios processos subjetivos passam a operar nesta lógica do espetáculo.

Sibilia identifica esta subjetividade especular, seja através da exposição da intimidade através de blogs (2008) ou por processos de *reprogramação* constante do corpo (2011). Nos modos de vida contemporâneo, na *sociedade do espetáculo*, os processos de subjetivação precisam ser visíveis, performados no espaço público, e configurados nos próprios corpos dos sujeitos. Eu sou quem eu posso mostrar, exibir, expor no espaço público.

Nesse sentido, ir às ruas e protestar não foge à regra de se constituir a partir de performances especulares de si. A ação política é ação para ser vista por outro e, portanto, possui uma natureza espetacular e performativa. Mas, se concordamos com Debord que a vida e a sociabilidade contemporânea são tomadas pelo espetáculo, e que as fronteiras entre um e outro são borradas, não podemos igualar as vidas e essas performances. Nas fotografias do prêmio Esso presenciamos uma morte especular, duplamente especular se consideramos que o morto é alguém que produz um registro imagético.

Mas, essa morte é muito diferente de outras igualmente especulares como a relatada no filme ativista *Brad, uma noite na linha de frente*[12] em que após a morte do câmera em um protesto no México, alvejado por forças paramilitares, sua câmera

[12] Filme exibido ao longo dos protestos de junho em exibições nas ruas do Rio de Janeiro e que conta a história de Brad Will, ativista americano que morreu quando gravava um protesto em Oaxaca no México em 2006. Como indica a sinopse do filme. "Quando os paramilitares dão um tiro de fuzil no peito de Brad Will, a câmera cai, mas continua gravando. Essa câmera passa de mão em mão contando a história de Brad.". Visto em: https://www.youtube.com/watch?v=lL7eA4nTxFU, junho de 2016

passa de braço em braço e segue filmando. Aqui tanto a imagem como a performance se opõe ao uso político das fotografias do prêmio Esso. Ao invés do quadro estático, o movimento incessante da câmera; ao invés do corpo que dobra impotente, o gesto de olhar que permanece; ao invés da solidão do quadro vazio e seu fogo perpétuo, a ação política compartilhada que segue nas múltiplas mãos dos companheiros que insistem em manter a câmera ligada; ao invés da imagem do fim da vida e dos protestos, a imagem da resistência política que persiste apesar da morte.

Se estamos todos implicados em uma *sociedade do espetáculo* em que processos políticos e subjetivos se constituem através da sua natureza espetacular, em que a política, para ser efetiva, não pode fugir da sua performance especular, precisamos pensar o que é esta imagem da política ou este processo político que se faz a partir das imagens.

Entre as ruas e as telas

Uma das palavras de ordem presente a todo momento durante os protestos era – você não me representa. Havia as variações em que se diziam também claramente que as nossas instituições políticas, congresso, assembleias, partidos, políticos, não mais representavam quem estava na rua. A representação política, ferramenta de ação e intervenção social, já não incorporava mais os desejos e anseios daqueles que protestavam. Problema evidentemente político ao qual devemos nos perguntar, como fazer política fora da representação? Ou como aprofundar processos democráticos e questionar os limites da representação democrática ao mesmo tempo? Mas os corpos de junho não tinham necessariamente respostas para suas angústias, tinham práticas que se faziam diante de cada nova investida nas ruas. Se a representação está em jogo, não se pode fazer assembleias como antigamente, não se pode haver líderes que direcionam os protestos, nem carros de som que puxam determinados gritos e gestos. Nesse sentido, a crise da representação traz problemas de ação política que são também problemas estéticos. Qual a forma dessa nova produção política crítica à representação?

Assembleias são formadas no trajeto do protesto e ao invés do carro de som, um jogral com múltiplas vozes passa informações ou coordena votações nas ruas e praças. A política se faz, se molda, na hora da ação e diante dos desafios da rua, do presente. Não há representação, já que não há expectativa nem prognóstico do que irá

acontecer de fato. No dia da morte de Santiago havia um protesto marcado pelo Movimento Passe Livre para sair da igreja da Candelária em direção à Central do Brasil. Uma vez dentro da estação o protesto decidiu viver o sonho da catraca livre e possibilitar que os passageiros na volta para casa pulassem a catraca. Este gesto, reprimido com violência pela tropa de choque, leva o protesto para fora da estação onde Santiago será atingido fatalmente pelo rojão. Quem poderia prever seu desdobramento? E diante deste risco político, como afirmar com veemência que os manifestantes são os únicos culpados pela morte de Santiago?

Nesse sentido, as imagens produzidas por ativistas, coletivos, anônimos, vinculadas simultaneamente ou pouco tempo depois do protesto, não são apenas tributárias de uma experiência *espetacular*, mas também da invenção de um novo agir político. Se a representação está em disputa, esta disputa também está presente nas imagens. As imagens, mais do que representar, produzem, em conjunto com os corpos, os protestos. Agenciam os gestos políticos que irrompem da multidão, muitas vezes, no momento mesmo em que acontecem. A gestão da imagem acontece junto com o protesto e com a performance corporal das ruas. Mais do que espetacular, protesto e imagens são simultâneos e múltiplos, uma vez que são diversos olhares que compõe o acontecimento. Poderia perfeitamente assistir ao mesmo tempo na televisão a cobertura ao vivo da Globonews dos protestos e no facebook a cobertura também ao vivo da Mídia NINJA. Duas distâncias, a do jornalismo hegemônico e do jornalismo ativista na linha de frente, compondo o corpo complexo da rua enquanto a rua acontece.

O protesto se dá nesse território agenciado entre múltiplas imagens e as ruas, abolindo o lugar clássico do espectador. Sujeitos de um lado e outro das telas se acoplam para produzir política, subjetividade e o próprio acontecimento. Há uma quebra da separação entre espetáculo e espectador rompendo com uma ideia de representação. Acoplamentos que disputam o próprio acontecimento o tornando dissensual e múltiplo, como nas investigações sobre a morte de Santiago em que diversas imagens disputavam quem foram os responsáveis pelo rojão que fatalmente atingiu sua cabeça. A fronteira entre estes corpos é a própria imagem, que negocia entre eles este lugar de produção política, um lugar, portanto, de atravessamento.

Quando Debord (2005) nos apresenta a *sociedade do espetáculo* como uma intensificação da experiência moderna calcada no ato de ver, fala de uma intensificação desta separação da representação, entre homem e mundo, natureza e

cultura, em que o *espetáculo*, dimensão hipertrofiada dessa separação, passa a reger todos os aspectos da nossa sociabiliadade. De fato, temos uma política que se realiza como espetáculo, mas não só isso, temos uma imagem que produz politicamente uma quebra dos espaços que regem esse espetáculo para produzir novos processos políticos e de subjetivação. Não seria este um lugar de construção de uma resistência através das imagens?

Estas imagens, produzidas na perspectiva do risco da política, portanto, no risco das imagens, subvertem o espetáculo, não mais como descrição, ordenamento e separação do mundo, mas como um lugar de atravessamento do mundo. O seu gesto de ruptura do espetáculo, a partir de uma gestão da imagem desestabilizadora, como se o espetáculo fosse comido por si próprio, se aproxima de práticas do documentário contemporâneo como as descritas por Comolli no *Risco do real* (2001). Afinal, uma política e um sujeito que se faz no risco, no território conflituoso das imagens, produzem mundos, sujeitos, cidades, novas e inesperadas existências,

> Estes personagens são precisamente aqueles que produzem buracos ou borrões nos programas (programa sociais, escolares, médicos ou mesmo coloniais), que escapam da norma majoritária, assim como da contra-norma minoritária cada vez melhor roteirizada pelos poderes: contudo, eles vivem, não lhes faltando nem o sofrimento nem alegria, presenciando angústias, dúvidas ou felicidades que não são, ou são pouco, aquelas dos modelos englobantes (Comolli, 2001: 2)

A própria imagem dos vídeos gravados dentro da Central do Brasil durante os protestos no dia em que Santiago foi atingindo se diferenciam por completo das fotografias do prêmio Esso.[13] Os planos longos de até cinco minutos parecem aleatórios em busca, ora dos corpos que protestam, ora dos corpos dos próprios passageiros que transitam pela estação de forma que em muitos dos quadros não sabemos precisar quem é quem. Não há divisão entre manifestantes e transeuntes, são parte de uma mesma ação. E é a ação o eixo das imagens, no começo pautada pela tomada das catracas e gritos de "pula que é de graça" e depois pelo confronto com a polícia. A câmera é na mão e se movimenta a todo momento, muitas vezes se

[13] podemos vislumbrar algumas dessas imagens nos links a seguir: https://www.youtube.com/watch?v=bE8Ck_W3Nmg; https://www.youtube.com/watch?v=MvJRJmSyV8I;https://www.youtube.com/watch?v=hGVkipmZnQo; https://www.youtube.com/watch?v=7-tYfnCnmHo; https://www.youtube.com/watch?v=Dnqz8kQo31k.

posiciona na altura dos olhos, incorporando o olhar de quem grava as imagens, que muitas vezes fala e comenta o que vê. Muitas vezes não sabemos se quem grava faz parte dos manifestantes ou não. Esta mesma câmera em constante movimento, às vezes vai de encontro à algum acaso, alguém que interage com ela, alguém que pede para filmar, a polícia que tenta impedir a imagem e até o próprio confronto que exige novas manobras para a câmera seguir filmando. O que vemos é fragmentado, lacunar, pedaço de ações, muitas vezes sem qualquer narração a não ser a apresentação do vídeo na página do youtube. Às vezes a ação é suspensa e mesmo sem nada acontecer, em um compasso de espera, a câmera segue gravando. Não há vontade totalizadora, mas um encontro entre sujeitos, aparelhos, com a contingência da rua, dos protestos. Os dois movimentos que regem estas imagens surgem do protesto. Primeiro a tomada e liberação das catracas, momento de expressão dos desejos daqueles jovens – por uma vida sem catracas. E depois o confronto, resistência, com a polícia que retira os manifestantes de dentro da Central.

Nestes movimentos personagens se fazem e se desfazem, ações e gestos políticos são produzidos, corpos são violentamente reprimidos e a tropa de choque, o estado, estão a todo momento sobre judice. Não há estabilidade, muito menos uma organização visual. Não há uma tradução do ocorrido, há experiência e somos atravessados pela sua turbulência. O risco das imagens se inscreve nestes corpos que se põe em risco para, nesses fragmentos de ação, rasgos, ruídos, gritos, exporem não só seus desejos, mas as fraturas da cidade. Contra a representação e uma *economia* das imagens que organiza, ordena e permeia nossas vidas espetaculares, uma gestão de imagens que desorganiza, interrompe e desestabiliza o mundo do espetáculo inventando novos mundos. A batalha é dos corpos e também das suas imagens.

1.4 Atravessamentos

Figura 4 Tomada das catracas na Central do Brasil

Montagem

Os vídeos no *youtube* do protesto na Central do Brasil do dia 6 de fevereiro de 2014, produzidos por coletivos ou anônimos, compartilham alguns procedimentos. Não possuem ou possuem muito pouco narração que ordene as imagens. Às vezes tem uma cartela no início ou no fim, às vezes uma música, poderíamos dizer que a montagem é onde a narrativa se faz, a montagem destes pedaços desorganizados de imagem. Uma vez que não há uma unidade evidente, há a montagem das lacunas para construir alguma experiência do que aconteceu, a montagem, apesar de tudo. A montagem que inclui não apenas o que se vê, mas também o como se vê, em casa, no celular, no computador, a partir dos comentários e compartilhamento nas redes. Há um corpo sendo formado em todas estas instâncias, são pedaços de imagem sendo montados também nestes gestos das redes. A montagem como instância de gestão destas imagens.

Podemos pensar próximo com Didi-Huberman (2003), na montagem como ação que constrói sentidos e organiza um recorte político e humano do acontecimento, sabendo que é um dentre outros olhares. Entendendo aqui a montagem como um gesto que não está na imagem em si, mas na sua experiência, na sua existência atravessada na rede entre os corpos de quem vê, quem registra e é registrado. A ação

política presente nestas imagens e nos gestos que ela registra clamam por uma montagem. O acontecimento não se faz na imagem em si, mas na articulação das imagens e do contexto em que ela acontece e é vista. Não há acontecimento puro, como não há imagem pura, mas a invenção subjetiva que se dá no processo de montagem que é uma forma de experiência do acontecimento.

Câmera-corpo

São também imagens gravadas por pessoas que se colocam em risco, que colocam seus corpos em risco. Em muitas imagens quem grava é foco da violência policial e muitas vezes o plano ponto de vista, da perspectiva do olho, tomba no chão o que desfoca a imagem e desorganiza ainda mais o horizonte. O corpo em risco no momento de gravação é fundamental como lugar de produção estética e política. Vejam a diferença das imagens produzidas por este corpo, quase incorporadas, com a distância das fotografias do prêmio Esso em relação ao corpo de Santiago. Nas fotografias não há incorporação, não há movimento e nem risco para quem registra, apenas o risco fatal do corpo que tomba distante na imagem.

Em certa medida, esta câmera-corpo em risco retoma o *cine-olho* de Vertov. A ideia de um acoplamento entre aparelho e corpo humano, quase um animismo tecnológico, em que este novo corpo pode estar em qualquer lugar, pode produzir um novo olhar sobre o mundo e está em constante movimento,

> 4. Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.
>
> Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento initerrupto. (...) E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. (Vertov, experiência, 256)

Não é assim que parte da mídia ativista se coloca na disputa narrativa sobre os protestos? Estamos na linha de frente, do lado de cá das barricadas, produzindo um outro olhar. Estamos conectados ao que acontece no mundo e a resistência à violência policial. Mais uma fronteira que se quebra, aquela entre aparelho e corpo, que é também uma forma de contribuir para romper a separação entre imagem e mundo.

Afinal este gesto é também aquele que deseja, "(...) produzir em comum, produzir uma vida comum"[14] (Rancière, 2013A: 244), como o cinema de Vertov.

Esta existência liminar torna impossível o registro neutro, uma vez que o aparelho tornado corpo e vice-versa, torna o próprio gesto de gravação um processo de afecção. O próprio processo de feitura da imagem é uma forma de ser, ser com a câmera que filma, ser com o mundo, afinal se acoplar à câmera é uma forma de se acoplar ao mundo. Diria também que há camadas de corpos transversais neste ato de gravar, dos que estão diante das câmeras, do que empunha a câmera e do que assiste diante da tela, agenciando um sujeito político enquanto dura os protestos e as imagens. Este ser da imagem dos protestos está nesse agenciamento entre corpos, entre imagem e mundo. Um processo que cria simultaneamente corpos, imagens e mundo.

Nestes vídeos, mesmo nas suas diferenças e pluralidade, há dois momentos visíveis. Um primeiro é a chegada à Central e a tomada das catracas. Muitas vezes os vídeos já começam com as catracas tomadas. Jovens, mascarados ou não, com bandeiras, em cima das catracas incitam aos usuários da Central passar sem pagar aos gritos de "pula que é de graça" ou a "passagem vai baixar". É uma ação que ensaia o desejo de muitos daqueles jovens e uma das bandeiras do MPL – por uma vida sem catracas. Esta frase resume bem a disputa que se apresenta, por uma vida mais igualitária na cidade.

O outro momento se inicia a partir da ação da polícia na tentativa de retomar as catracas e encerrar os protestos. Nos vídeos esta ação é a mais turbulenta e desorganizada, em que uma batalha acontece entre manifestantes e policiais, não dá para precisar exatamente como se dá o conflito, apenas que ele ocorre primeiramente dentro da estação ao redor das catracas e que a polícia eventualmente consegue empurrar os manifestantes para fora. Em alguns vídeos há o registro de Santiago caído, do seu sangue manchando o concreto e dele sendo levado por policiais em um carro da polícia.

Se no primeiro momento há um grau de euforia pela tomada das catracas, no segundo há tanto a ação desmesurada da polícia, como também a resistência dos manifestantes. Em muitos dos vídeos a impressão é que o conflito não tem fim e a resistência segue dispersa nas ruas ao redor da Central do Brasil. Mas, nestes dois

[14] tradução livre de "(...) production in common, which is the production of common life" (Rancière, 2013A: 244)

momentos, a partir das imagens, há uma mistura de corpos, entre manifestantes e transeuntes. Em determinado momento, quando manifestantes sobem em cima das catracas, fica cada vez mais difícil discernir uma separação entre quem faz parte do protesto e quem não. Estes corpos diversos, dos habitantes da cidade, se juntam na imagem e vivem a vida sem catracas. Inventam um outro corpo, que é esse corpo junto sem uma fronteira delimitada.

Nesse sentido, a polícia intervém, claro em defesa do patrimônio privado da Supervia, mas também diante dessa imagem insuportável, deste corpo, transmutação dos corpos de quem protesta e quem está ali na estação. Não há nessa imagem um corpo sendo inventado a partir de um desejo comum, da vida livre, a partir de uma experiência comum, do tormento diário no transporte público caro e ineficaz? Mais insuportável do que a suspensão da cobrança da tarifa é a adesão dos usuários da Central a este corpo que deseja o fim da tarifa. É neste momento que a polícia age, este é o limite que o Estado pode suportar.

E mais impressionante nas imagens é o fato de, mesmo após a ação violenta da polícia, este corpo transmutado permanecer. No conflito, a partir da câmera que registra, da montagem, este corpo em conjunto segue resistindo, continuamos sem saber quem é quem, todos estão implicados na resistência. E mesmo no fim, nos arredores da Central, há uma articulação entre passageiros que sobem e descem dos ônibus e manifestantes, como se o corpo se desfizesse aos poucos e não por completo. Aqueles que seguem pelo transporte já não são mais os mesmos, como não são mais os mesmos aqueles que iniciaram a marcha até a Central. Nas imagens seus corpos se afetaram mutuamente para inventar um novo corpo que luta e faz arder as ruas. Os corpos são centrais durante os protestos de junho, é na sua articulação com a imagem que um novo corpo, uma nova política se faz, mesmo que dure o tempo do protesto ou o tempo da imagem.

Corpo político

No seu livro *Circuito dos afetos* Safatle afirma que "não há política sem corpo" (2015: 22). Não apenas no sentido Foucaultiano, em que o poder se faz através de políticas do corpo ou da vida, mas principalmente porque a política opera dentro de um circuito de afetos. E não há afetação se não através dos corpos. A ação política passa por um processo de incorporação, de elaboração de um novo corpo político

capaz de afetar determinado grupo ou comunidade. A escrita desse livro foi, em parte, provocada pela turbulência política dos protestos de junho de 2013. Haveria nos protestos uma abertura para produzir um novo corpo político capaz de renovar nossas instituições e produzir um novo arranjo democrático, uma nova forma de ser político. Mas, de acordo com Safatle, essa potência, embora ainda ronde as ruas como um fantasma, se perde na incapacidade deste processo gerar um corpo político efetivo através do qual se instaure uma nova forma de fazer política. Talvez haja ainda, na visão do autor, um corpo político por vir.

Safatle faz um percurso que parte de Hobbes aos dias de hoje para pensar uma teoria da ação política. Tanto o corpo como os afetos são centrais nessa trajetória e a busca é justamente pensar qual afeto é capaz de produzir um corpo desestabilizador a ponto de produzir mudanças significativas no corpo social. Para nossa análise importa esta dimensão central do corpo como agente da produção política, mesmo que não seja este corpo capaz de unificar a todos e efetivar a remodelação da realidade política nacional.

Como acabamos de ver, o corpo é um agente central tanto da imagem como da ação política durante os protestos na Central do Brasil. Podemos nos concentrar nesta potência corporal presente em junho de 2013 e como as imagens são responsáveis por essa anatomia. No sentido em que há um corpo novo sendo agenciado, talvez não nos moldes de uma ação política efetiva capaz de alterar a própria constituição do Estado, mas que persiste como um aprendizado e uma prática política. Não é um corpo que simplesmente se dissipa ou persiste como fantasma, mas um que pode ser acionado em momentos de luta, um que seja transversal entre as ruas e as telas. Um que continua ardendo nas chamas. Um aprendizado que aparece, de certa forma, nos movimentos secundaristas pós junho de 2013.

No mundo contemporâneo, o corpo é central em processos de subjetificação, performances corporais são fundamentais na constituição do sujeito (Sibilia, 2011). E não basta apenas agir sobre o corpo, mas que esta ação de modelação corporal seja expressa no espaço público, já que é na exposição de si que sujeitos se conformam. Logo, faz sentido que um processo de revolta política, em que desejos por uma outra vida na cidade afloram, as ações sobre os corpos e suas performances se tornem centrais. Que estes desejos sejam também expressos através dos corpos no espaço público. Mas, o que seria um processo de resistência nesta experiência contemporânea

em que o corpo se torna central na produção de sujeitos? Como estes corpos e estas performances resistem a um processo de captura?

Profanação do dispositivo

Precisamos compreender estes processos de captura do corpo para pensar como o agenciamento produzido por estas imagens podem ser uma forma de resistência. Agamben (2009), a partir de uma análise do conceito de *dispositivo* na obra de Foucault, revela um modo de operação do capitalismo contemporâneo que através de uma série de *dispositivos* captura, controla, orienta, ordena as vidas e formas de vidas dos seres humanos. O autor estende o conceito de *dispositivo*, não mais presente apenas através das instituições como escola, família, polícia, fábrica, prisão, hospício, mas,

> (...) chamarei de dispositivo literalmente qualquer coisa que tem uma capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, ou assegurar os gestos, comportamentos, opiniões, ou discursos dos seres vivos. (Agamben, 2009: 25)

Segundo Agamben, um *dispositivo* pressupõe um processo duplo, de subjetificação e desubjetificação, em que sujeitos são o que resulta da "interminável luta entre os seres vivos e os dispositivos" (2009: 25). E que, mais do que nunca, no estágio em que vivemos do capitalismo contemporâneo, nossas vidas são agenciadas por uma pluralidade de *dispositivos*. De certa forma esta visão de Agamben se conecta com a *sociedade do espetáculo* de Debord (2005), se pensarmos no *espetáculo* como um grande *dispositivo* regendo as vidas e produzindo subjetividade ou nos casos mais extremos, desubjetivando sujeitos. Mas, as duas teorias também se aproximam ao pensar estes contextos como resultado de um processo de racionalização e separação do homem da natureza, do ser com um agir no mundo. Ser é a expressão desse agenciamento constante dos infinitos *dispositivos*, infinitas formas de *espetáculo*,

> O fato é que, de acordo com todos os indicadores, dispositivos não são um mero acidente em que humanos foram pegos de surpresa, mas estão enraizados no processo mesmo de 'humanização' que trouxe os 'humanos'

> dos animais que classificamos sobre a rubrica de *homo-sapiens*. (Agamben, 2009: 27)

De imediato poderíamos dizer que durante os protestos há a inversão da lógica do *dispositivo* como visto por Agamben, no sentido em que manifestantes fazem uso de diversos aparelhos, celulares, câmeras, computadores, redes sociais, para intensificar suas ações e produzir sujeitos políticos desestabilizadores. Mas não se trata só disso, afinal, poderia também dizer que os manifestantes estão presos ao ciclo contemporâneo do capitalismo, já que para protestar e fazer política necessitam do uso de tantos aparelhos e é através destes *dispositivos* que se tornam sujeitos políticos. Ou como já afirmamos acima, esta relação entre imagem e ação política, pode também operar dentro da lógica do *espetáculo*. No caso, nos interessa se ela consegue quebrar este ciclo, ou esta separação dos seres vivos com o mundo através dos *dispositivos*. O que seria dizer que para agir politicamente contra os dispositivos que nos regem a vida, devemos *profanar* (Agamben, 2009) esta separação e reconectar as vidas com o mundo.

Arantes (2014) a partir de Agamben sugere que há em junho de 2013 uma *profanação* da ideia da cidade do Rio de Janeiro, de uma cidade que superava seus problemas crônicos, em especial a violência urbana. Junho quebrava com a narrativa de sucesso da cidade cuja culminação se dava com sua escolha como sede dos jogos Olímpicos de 2016. Haveria neste processo um desnudamento dos dispositivos de captura da cidade em que o grito das ruas *profanava o improfanável*,

> Ora, a conclusão de Agabem é que o capitalismo contemporâneo enquanto religião total, quer dizer, um ritualismo integral, impulsionando por imperativos meramente cultuais, tornou-se um sistema inteiramente voltado para a 'criação de algo absolutamente Improfanável' – e assim sendo, a profanação do improfanável tornou-se a tarefa política da geração que vem. (Arantes, 2014: 399)

Mas, outras *profanações* se tornam evidentes ao pensar nesta insurgência das ruas que se faz com as imagens. Na análise dos vídeos do protesto na Central do Brasil do dia 6 de fevereiro de 2014 não podemos negar que há uma estratégia de construir outras narrativas, contra-hegemônicas, presente especialmente nos vídeos de uma mídia ativista. Mas, não é só isso que torna estes vídeos desestabilizadores, até porque, parte dos vídeos não são realizados pela mídia ativista, mas por transeuntes

que por ali passavam na volta para casa. O que desestabiliza é justamente a forma como corpos se conectam para produzir um outro corpo, um outro mundo, uma cidade mais igualitária.

Primeiro pela forma como essas imagens são vividas, no qual uma linha transversal é traçada entre os corpos de quem grava, quem vê e principalmente quem é gravado. A imagem, como este corpo que surge do agenciamento entre imagem e corpos, se expressa nesta linha transversal, que é também onde se inventa um mundo. Sujeitos e mundo sendo inventados no mesmo processo. Esta linha transversal que congrega estes diversos agenciamentos através dos corpos é o que chamamos de território, o lugar, geografia, em que uma nova política e um novo corpo aparece.

Em segundo, pelo corpo insurgente que surge quando não mais se distingue nas imagens quem é manifestante e quem é transeunte. Quando a imagem e a ação desorganizam o que vemos, desorganizam não a priori, mas a partir da própria ação dos protestos que toma a catraca ou resiste contra a ação da polícia. O corpo insurgente se faz no mundo, na contingência do acontecimento, e das imagens que surgem neste processo e são agenciadas nas redes. Esta existência liminar, entre corpos e entre imagem, corpos e mundo, tensiona a separação entre seres vivos e mundo, uma vez que sujeitos não se fazem a partir de uma separação e sim por atravessamentos. Os *dispositivos* em conjunção com os corpos e mundo se insurgem justamente para *profanar* a natureza do *dispositivo* que é uma forma de profanar a própria ordem do capitalismo global contemporâneo. Há um ser político sendo engendrado nesta luta através deste corpo e deste território, um ser que se põe também em risco, assumindo a possibilidade de transformação, de compor com outros e com o mundo para agir politicamente.

Habitar este território liminar é uma estratégia de luta em que sujeitos assumem o risco de ser outro. Pôr-se em risco, é o gesto fundamental de quem foi às ruas e de quem nas ruas produziu imagens. O risco não é só carnal, do corpo, mas também do ser. Como é a experiência destas imagens de ser com o outro para materializar um desejo por uma cidade mais igualitária. Ser com o outro para resistir a ação violenta da polícia. Este ser não existe antes da ação, antes do mundo, ele se faz e se refaz constantemente na luta. Por isso há uma dificuldade dos *dispositivos* de controle em capturá-lo uma vez que ele não existe antes do protesto. O Estado só consegue responder com a violência da polícia ou com uma cobertura da imprensa que dessubjetifica, transforma manifestantes na violência encarnada, como é o caso

do prêmio Esso. Enquanto isso, corpos são inventados e resistem incendiando as ruas. O bairro do Leblon, o Palácio do Governo, a Cinelândia, avenida Atlântica, a Central do Brasil, a chama segue ocupando os espaços que surgem no processo de luta. Em comparação com outros conflitos urbanos como no Cairo, Istambul e Madri, no Rio de Janeiro a chama era volátil e não se fixou em uma praça. A luta era móvel, contingência e risco constante.

1.5 Feitiçaria e travessia

Figura 5 Catracas incendiadas durante protesto

Pula que é de graça

Pula que é de graça – gritavam os manifestantes enquanto ajudavam usuários do transporte público pularem as catracas da Central do Brasil durante o protesto no horário do rush. Os trens que ali partem e chegam conectam o centro da cidade a uma extensa área metropolitana e as catracas, a seu modo, limitam, organizam, excluem, gerenciam a circulação por toda essa geografia. Não são as linhas de trem as veias que fazem o sangue da cidade escoar? Sim, mas, só embarca e circula quem está autorizado a passar pela catraca. Quando manifestantes, mesmo que temporariamente, tomam as catracas e incitam todos à atravessarem, não estão insurgindo apenas contra o preço da passagem, mas ao modelo de cidade que limita a circulação de seus

cidadãos. A insurgência propõe a livre circulação nas cidades que é a gênese dos protestos que incendiaram junho. Não apenas junho, "Em toda revolução há a presença paradoxal da circulação."como afirma Virilio (2007: 29)[15].

A cidade e o capitalismo contemporâneo são uma promessa de circulação. A mercadoria, o dinheiro, os fluxo, os câmbios, é o movimento incessante da economia e das vidas que põe em marcha o "desenvolvimento", o PIB e as obras da cidade Olímpica. No entanto, a circulação dos corpos e dos bens não é igualitária e a catraca como *dispositivo* biopolítico existe para regular e garantir isso, como aponta o MPL,

> Num processo em que a população é sempre objeto em vez de sujeito, o transporte é ordenado de cima, segundo os imperativos da circulação de valor. Dessa forma, a população é excluída da organização de sua própria experiência cotidiana da metrópole, organização essa que se realiza principalmente pelo sistema de transporte, o qual restringe a mobilidade ao ir e vir do trabalho e coloca catracas em todos os caminhos da cidade. (MPL, 2014: 13)

Durante os protestos de junho, mesmo os prefeitos vinculados ao campo da esquerda afirmavam que era inviável e utópico a tarifa zero, que o grande erro do MPL era insistir que essa pauta era inegociável.[16] Afinal, isso iria quebrar as finanças, quebrar o fluxo (circulação) de caixa da prefeitura ou seja, para haver o tarifa zero era preciso perder em outras áreas vitais.

Vemos através das imagens da Central do Brasil que os manifestantes insistem em incitar – pula que é de graça. As imagens seguem invocando o gesto insurgente que *profana* (Arantes, 2014) o modelo de circulação das cidades, como se não se tratasse de utopia, mas de uma ação presente: agora neste minuto na Central do Brasil eliminamos as catracas. Momentaneamente o desejo por uma cidade sem catracas se realiza e é possível circular pela cidade sem ônus. Faz todo o sentido agir contra as catracas já que elas sintetizam a experiência desigual da cidade. Benjamin (2008: 230)

---

[15] tradução livre para "In every revolution there is the paradoxical presence of circulation." (Virilio, 2007: 29)

[16] Breve reportagem da Folha de São Paulo de 17/06/2013 ilustra o impasse entre o prefeito Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores, e o MPL em São Paulo antes de um encontro marcado entre a prefeitura e o movimento, "Em nota, movimento afirmou que o prefeito 'fez diversos apontamentos e justificou que não é possível revogar o aumento da tarifa por motivos técnicos'.
O MPL argumenta, porém, que 'os aumentos não se tratam de uma questão técnica, mas política, como provam os diversos lugares em que a pressão popular conseguiu os reverter.'" (visto em agosto de 2016: http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1296459-haddad-se-encontra-com-representante-do-movimento-passe-livre.shtml)

relata que na Revolução de julho na Paris de 1830 as torres de relógio foram alvos da fúria dos revolucionários. Atacar os relógios foi um gesto de consciência revolucionária como forma de instaurar um novo tempo, "a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação." (Benjamin, 2008: 230).

Vencer as catracas é conquistar a circulação na cidade, que é conquistar as lutas da cidade e da experiência urbana como um todo. Como na Paris de 1830 em que destruir os relógios era se apoderar do seu próprio tempo, aqui, tomar as catracas é se apoderar do seu ir e vir, se apropriar do tempo através de uma ação no espaço, através da circulação dos corpos na cidade. Em várias cidades durante junho de 2013 ocorreram diversos catracaços, mas não só isso, catracas de verdade e de papelão eram queimadas no final dos protestos e manifestantes aproveitavam para dançar ao redor das chamas.[17]

O gesto contra as catracas é incendiário, como são os corpos que tomam as ruas e as imagens que agenciam as chamas. Se na Primavera Árabe, como visto anteriormente, houve uma imagem insuportável que acendeu o pavio de pólvora dos diversos corpos, a do ambulante que ateia fogo a si mesmo, é difícil localizar esta origem em junho de 2013. Haveria uma única imagem que levou as multidões às ruas? Nas jornadas de junho não há imagem, mas imagens, seja dos corpos enfrentando as forças policiais, seja da celebração das ruas como as danças em torno das catracas em chamas. O insuportável não está na imagem em si, mas na política que se faz a partir do agenciamento imagens e ação política ou como venho afirmando, a partir das imagens, sujeitos e política em risco. Invenção de território subjetivo e espacial onde se grita, não aceitamos mais viver assim, não suportamos mais a vida como ela é nas cidades.

Liminaridade

A análise dos diversos vídeos dos protestos da Central do Brasil justapostas às fotografias do Prêmio Esso revela duas características que tornam suas imagens liminares. Primeiro, como vimos, há a elaboração de um corpo que surge da

[17] Como podemos ver nesta imagem de outubro de 2013 em Belo Horizonte onde manifestantes brincam de pular uma catraca em chamas, visto em agosto de 2016: https://www.youtube.com/watch?v=FCpCsPL6bnA

contigência da luta, tanto no gesto de burlar a catraca como da resistência à repressão policial. Um corpo que não é apenas daqueles que se arriscam diante das câmeras, mas é também o corpo de quem grava o registro, de quem se acopla ao aparelho e também se arrisca na linha de frente. Estes corpos das ruas, na frente e por trás das câmeras, se conectam com todos os outros que assistem pelas múltiplas telas. Este novo corpo surge neste território de corpos agenciados pelas imagens. Se há um risco carnal nas ruas, há também um risco subjetivo compartilhado entre todas estas instâncias corporais.

Por isso falar em risco, já que este território, forjado na luta contra as catracas, é liminar por ser um espaço de transformação, de possibilidade de transformação subjetiva e espacial. O risco é dos corpos, mas também da cidade. Ir às ruas se torna a possibilidade de ser outro e de construir outra cidade, a ideia de transformação permanece, como aprendizado, como forma de luta que ressurge de tempos em tempos, como as múltiplas imagens que ainda podem ser acionadas. Este território de transformação onde sujeitos e cidade podem ser outros é também aquele em que se pode *profanar* as separações que sustentam a cidade e que dessubjetifica seus habitantes. Os corpos transversais e a fronteira esmaecida entre as imagens e o acontecimento exigem um olhar que compartilhe também esta liminaridade. Como poderíamos pensar uma perspectiva liminar para olhar as imagens de junho? Como olhar as chamas? Talvez seja necessário ouvir a provocação das ruas e aprender com elas.

Pignarre e Stengers (2005), a partir da análise do livro *Webs of power: notes on the global uprising* da ativista americana Starhawk (2002), desenvolvem o conceito de *feitiçaria capitalista* para pensar formas e técnicas de resistência ao capitalismo contemporâneo. A princípio é estranho pensar que estes dois conceitos, feitiçaria e capitalismo, possam co-habitar uma mesma teoria. Os autores chegaram à Starhawk justamente por descobrirem que era uma das principais articuladoras dos protestos anti-globalização de Seattle 1999 e ao mesmo tempo uma bruxa. A aposta dos autores é que as práticas feiticeiras questionam a tradição moderna ocidental, expondo o que chamam de *desconhecidos da modernidade*[18] (Piganarre e Stengers, 2005: 49). A prática racional da política se alia ao mundo fantástico e liminar da bruxaria como perspectiva epistêmica, não se trata apenas de uma prática mas uma

[18] tradução livre de: "unknowns of modernity"

forma de questionamento do mundo e de ser. Partir de uma desconfiança da modernidade como prática de luta é construir uma série de proteções contra uma captura capitalista. É justamente a junção destes contrários que nos interessa, em especial sua perspectiva epistêmica, o caráter pragmático da prática feiticeira e sua natureza liminar.

E se, como Pignarre e Stengers (2005), pensarmos o capitalismo como um *sistema de feitiçaria*? E se ao invés de cegados pela ideologia estivéssemos capturados por um feitiço, que como todo bom feitiço não é evidente, visível, mas infiltrado no nosso âmago, no corpo, na banalidade do cotidiano? O que seria dizer que não basta fazer ruir os pilares da ideologia para ver com clareza os sistemas de dominação do capitalismo global, já que se estamos expostos à feitiçaria, estamos sempre vulneráveis ao seus efeitos de captura. Assumir nossa vulnerabilidade perante a *feitiçaria capitalista* seria um primeiro passo na resistência a seus sistemas de dominação. Ao contrário da ideologia, que prevê uma libertação do sujeito, na medida em que é esclarecido, ao pensar o capitalismo a partir da perspectiva da feitiçaria, o risco de ser capturado não se esvai nunca, e é preciso tomar medidas para se proteger, é preciso inventar contra-feitiços para evitar a captura. Há sempre o risco de alienar-se, viver é muito perigoso. Lidar com a feitiçaria é caminhar sobre um terreno liminar e arriscado,

> Ousar colocar o capitalismo na linhagem de um sistema de feitiçaria não é assumir um risco etnológico, mas um risco pragmático. Porque se o capitalismo participa de tal linhagem, o faz de uma forma específica, naquela de um sistema de feitiçaria sem feiticeiros (pensado em si mesmo com tais), um sistema operando em um mundo que julga que a feitiçaria é apenas uma 'crença', uma superstição que portanto não precisa de nenhuma forma de proteção (Pignarre e Stengers: 2005, 40)[19]

Estas imagens dos protestos da Central do Brasil do dia 6 de fevereiro operam dentro do campo dos contra-feitiços, como prática de luta e de proteção contra uma

[19] tradução livre: "To dare to place capitalism in the lineage of systems of sorcery is not to take an ethnological risk but a pragmatic one. Because if capitalism enters into such a lineage, it is in a very particular fashion, that of a system of sorcery without sorcerers (thinking of themselves as such), a system operating in a world which judges that sorcery is only a simple 'belief', a superstition that therefore doesn't necessitate any adequate means of protection." (Pignarre e Stengers: 2005, 40)

captura capitalista. Podemos localizar as fotografias do Prêmio Esso dentro de um espectro moderno da captura do protesto o transformando na violência encarnada da morte. As fotos e sua circulação nos grandes jornais são unívocas, isoladas e não produzem dúvida. Já as imagens ativistas ou não, realizadas dentro da Central e no seu entorno são permeadas pela contingência do acontecimento, dos gestos que irrompem do protesto como pela interação dos corpos que no momento do registro é imprevisível. Há nestas imagens um contra-ponto a esta perspectiva moderna das fotografias, aqui não há um conhecimento organizado a ser transmitido, mas a desorganização desestabilizadora da multidão na rua, há os corpos compondo com outros corpos, há transformação e risco. Nas fotografias embora um corpo tomba, as imagens não se colocam vulneráveis, seus sentidos estão fechados e não se abrem para o mundo. Já nas outras imagens do protesto ao compor com os corpos que se colocam na linha de frente se abrem para novos sentidos, em especial, se abrem para inventar outra cidade e acima de tudo reconhecem sua vulnerabilidade.

Travessia

Olhar as chamas das imagens de junho traz este desafio epistêmico de operar em confronto com a modernidade, e porque não, de operar no campo da magia feiticeira. Se o gesto de produzir estas imagens se dá neste campo liminar, nosso olhar também deve partilhar dessa dúvida, desses *desconhecidos da modernidade* reivindicado pela feitiçaria. Que a prática de luta das ruas transbordem também para nosso olhar de pesquisador, que ao invés de contribuir para as separações e cortes, trabalhe pelos atravessamentos. O olhar que se fixa nestas páginas traz mais um corpo para a composição de corpos presentes no agenciamento dos protestos pelas imagens. Não como agente ordenador, mas, espera-se, como elemento complicador da relação. Afinal, não queremos capturar as ruas.

Retornamos ao dilema de Riobaldo no *Grande sertão: veredas* (Rosa, 2001) e seguimos com as batidas do seu coração – viver é muito perigoso. Já no fim de seu relato, término do seu narrar, quando consegue vencer as tropas de Zé Bebelo. Após uma longa tocaia em que estão encurralados, Diadorim surge liderando os reforços que quebram as forças inimigas, mas é alvejado. É por ele que Riobaldo nutre um afeto, uma paixão inexplicável, ao longo de todo o livro. Diadorim não sobrevive aos ferimentos. É fim de tarde, a hora mágica, seu corpo é estendido em cima de uma

mesa para ser lavado, uma senhora retira sua roupa e para surpresa de Riobaldo ali jaz não um homem, mas uma mulher, "a dôr não pode mais do que a surpresa." (Rosa, 2001: 615).

O risco do ser é tanto que em um átimo de segundo o corpo de Diadorim se torna outro, se torna mulher. Se ampliamos a ideia de narrativa para o viver, como faz Rosa (2001) através de Riobaldo, podemos ver como ele resolve o impasse dos perigos de viver e de como narrar sem reduzir as potências do risco. O que se aproxima do nosso problema epistemológico de como olhar as chamas sem apagá-las por completo. Riobaldo encerra sua fala dizendo, "Nonada, o diabo não há, o que existe é homem humano. Travessia." (Rosa, 2001: 624). A chave deste narrar é justamente a ideia de *travessia*, de ser enquanto se atravessa, o de ser enquanto se narra já que o gesto de narrar se vincula ao de atravessar o sertão. Se olharmos o caso da morte de Santiago fica claro como as imagens disputam os sentidos políticos do acontecimento lhe dando corpos diferentes. Narrar a morte de Santiago é assumir um risco de transformação presente nas múltiplas imagens disputando o que de fato aconteceu. Quando olhamos a morte de Santiago sobre a perspectiva da *travessia* assumimos este risco de transformação e do ser. E é no risco que encontramos a política e a produção subjetiva. A política, o sujeito, se faz na travessia, que no caso de Riobaldo possibilita Diadorim ser homem e mulher, e nestas imagens permite as transformações dos sujeitos que vão à rua exigir outras vidas na cidade.

Devemos olhar as chamas das imagens como este lugar de travessia, de produção política onde sujeitos se fazem. E ao invés de apenas descrevê-las devemos coabitá-las. No sentido de apreender com as ruas e com seus gestos. Há uma prática política inventando sujeitos, inventando um corpo atravessado, e que se faz através de diversas imagens. Porque não olhar e analisar estas práticas não pode ser também uma forma de praticá-las ou que pelo menos se assuma o risco de ser em conjunto com elas, e que se possa produzir a nosso modo, uma travessia.

CAPÍTULO

II

CAPÍTULO II – E quando não houver ruínas?

"Pela primeira vez na minha vida tratava-se plenamente de agora. Esta era a maior brutalidade que eu jamais recebera.
Pois a atualidade não tem esperança, e atualidade não tem futuro: o futuro será exatamente de novo uma atualidade." (Lispector, 1998: 80)

Em *Paixão segundo G.H* de Clarice Lispector (1998), uma mulher, G.H, conta à alguém, que jamais sabemos quem é, algo que lhe aconteceu no dia anterior. Seu nome são duas letras, ela é qualquer mulher e a mulher que nos narra o que aconteceu no quarto dos fundos de seu apartamento. Ali dormia a empregada que se despedira um dia antes. A sua ausência parece fundamental para o relato já que seu espectro ronda o quarto minúsculo. As manchas negras da parede fazem referência à empregada, mas também a pinturas rupestres muito antigas. É difícil para G.H contar aquilo que lhe sucedeu há tão pouco tempo. É muito próximo e ao mesmo tempo muito fugidio, tudo se passou muito rápido em um ato e foi muito transformador. A narrativa precisa ter essa intensidade do presente, embora já não seja mais presente, e precisa deixar em aberto a transformação de G.H. Uma mulher que numa tarde encontra no quarto dos fundos, que já não tem mais uma empregada, uma barata dentro do armário que lhe encara,

> A passagem estreita fora pela difícil barata, e eu me havia esgueirado com nojo através daquele corpo de cascas e lama. E terminara, também eu toda imunda, por desembocar através dela para o meu passado que era o meu contínuo presente e o meu futuro contínuo – e que hoje e sempre está na parede, e minha quinze milhões de filhas, desde então até eu, também lá estavam. (Lispector, 1998: 65)

Este encontro fará G.H compor com a barata para, como dirá Viveiros de Castro, uma "desmontagem do humano" (2013), uma "desmontagem de si" onde passará por uma série de devires e possibilidades. A barata será a sua imagem e o gesto antropofágico transgressor, nauseabundo, epifânico, em que G.H come a barata, será não só a deglutição do animal negro e pré-histórico, mas um devorar a si mesma. Desconstitui-se o sujeito para inventar outro ou para que esta invenção paire no ar como horizonte transformador. O relato é de uma metamorfose, do humano à barata, e

é na escrita que ela se efetiva (Castro, 2013). Há na linguagem de Clarice um processo que produz a transformação de G.H, que permite sua série de devires a partir do encontro com o inseto. Esta decomposição do humano é também da representação ou da impossibilidade de representação da realidade. A escrita produz a metamorfose uma vez que neste turbilhão em que G.H é sugada compreende a "irrepresentabilidade da realidade" (Castro, 2013).

Nos capítulos anteriores apontamos como Rosa (2001) produz através do narrar de Riobaldo uma *travessia* que é como o mundo e os sujeitos se configuram na narração. A narração é capaz de transformar o mundo já que o mundo não está dado antes dela e se faz na experiência de um ser em risco. Compreender o risco e trazê-lo para o primeiro plano do narrado é o gesto de Riobaldo. Este gesto, esta *travessia*, nos ajuda a desbravar um olhar sobre as imagens de junho de 2013. No sentido que ali, como no relato Roseano, há a compreensão de uma existência que se faz no risco, de uma política, imagem e sujeitos em risco produzindo novas configurações para a cidade. Os protestos sofrem da mesma complexidade do sertão, se configuram a partir das imagens. São mundo a partir da sua dimensão imagética que não deixa de ser um modo de narrar. É no território ambivalente das imagens que os sujeitos e a política acontecem e pensar este território a partir da *travessia* nos ajuda a manter acesa as chamas das ruas, as possibilidades de transformação que ali surgiram.

Mas então como Clarice (1998) através de G.H pode nos ajudar? Por um lado já apontamos como a linguagem da escrita permite a metamorfose que passa a personagem e o animal. Mas, esse processo transformador se dá por conta da elaboração de uma temporalidade complexa em que, acima de tudo, a intensidade do instante é fundamental (Castro, 2013). G.H precisa, a partir de seu narrar, trazer à tona a imensidão de um presente que viveu no dia anterior sem que este presente se torne simplesmente um passado. A potência deste presente intensificado precisa permanecer no relato, já que é nessa intensidade que sua transformação se dá. É preciso compor outra temporalidade, não mais linear, sucessiva, mas complexa, para que a potência transformadora persista.

A epifania da personagem se dá na experiência de um tempo que é puro presente, instante, no cara a cara com a barata, com o toque rápido da língua na "espuma branca ressequida" e com a deglutição do corpo anódino que não é só do inseto, mas dela também. Mas, esta imensidão presente é composta por camadas ou cascas, para permanecer na imagem da barata, de passado, da pré-histórica anatomia

do animal ao sol presente que queima a pele de G.H no quarto dos fundos. Não há passado se não na sobreposição da experiência presente. Não há futuro a não ser que seja a atualização constante de um presente, que é o gesto de G.H quando nos conta seu relato. O encontro entre a mulher e a barata provoca esta fenda em que os tempos se sobrepõem simultâneos em um presente intensificado.

É esta temporalidade expressa por G.H que gostaria de evocar para pensar as imagens de junho de 2013. Em especial este fluxo intenso do presente no qual as camadas de tempo se sobrepõem impedindo uma simples sucessão do acontecimento. Este relato de G.H não se aproxima de uma experiência temporal de junho de 2013 agenciada por suas imagens? O presente intensificado em que experimentamos as imagens em simultâneo ao acontecimento não se assimila ao narrar da personagem? E se estamos diante de outra temporalidade, o que isto provoca no processo político, nos sujeitos e cidades inventados nesta agência?

Passamos então a esta problemática de encarar as imagens de junho de 2013 como quem encara o animal deste presente intensificado. O que traz de imediato um problema, como falar desta experiência de um presente intensificado e de uma temporalidade simultânea uma vez que já não estamos mais em junho de 2013? Poderíamos reformular esta pergunta para, como a temporalidade complexa, expressa na relação entre as imagens e o acontecimento, se desdobra no presente? Como este presente intenso se atualiza agora?

O que nos aproxima de Benjamin e seu dilema com a história, tão bem elaborado por Gagnebin, "O que é contar uma história? O que é contar a História? (1999:2). Já estamos em 2016 e preciso olhar estas imagens, aquilo que elas produziram e a matéria que ainda lhes resta. Mas, se esta hipótese se confirmar, de haver ali na relação protestos de junho de 2013 e suas imagens outra temporalidade, pressupõe-se outra matéria ou outras produções, não? O que volta a pergunta que dá título a este capítulo – e quando não houver ruínas? Quais seriam as sobras de junho de 2013, o que elas nos provocam nos sentidos políticos e subjetivos e como podemos contar sua história?

Para pensar este tempo que se desdobra de junho gostaria de olhar para as imagens de uma única noite, para os protestos do dia 17 de julho quando uma manifestação na frente da casa do então governador Sérgio Cabral se espalhou pelas ruas do Leblon e Ipanema. No dia seguinte, diante da intensidade do protesto, os jornais noticiavam a convocação da cúpula de segurança do governo do Rio de

Janeiro para uma reunião de emergência[20]. E se no capítulo anterior, o ponto de partida foi a sequência de fotos que mostra o cinegrafista Santiago Andrade sendo atingindo na cabeça por um morteiro publicadas pelo jornal O Globo na sua capa, neste capítulo iniciaremos pelo *travelling* em plano sequência em que uma câmera flutua pelo bairro do Leblon registrando fogueiras e barricadas nas ruas. O vídeo, não por acaso, se chama *Leblon em chamas* e foi publicado no youtube no dia mesmo do protesto. Não há descrição do vídeo no *youtube*, como se a imagem se bastasse por si[21]. No dia 19 de julho Eduardo Escorel publicou um link desse mesmo vídeo em sua coluna digital *Questões cinematográficas* na revista Piauí onde afirma, "Vale a pena ver o plano gravado quarta-feira à noite, no Leblon. Nesse *travelling*, terrível e belo, há uma rara conjugação de talento estético e virtuosismo documental."[22].

Escorel faz uma conexão fundamental para esta análise, entre uma experiência estética do cinema e dessa imagem do protesto. Porque o cinema aparece? Porque o cinema documental que traz um forte referente do real e da construção de uma realidade? Esta imagem não pertence a um filme nem circula nos canais clássicos do cinema, ela é mais uma de tantas outras que foram postadas online durante os protestos no Leblon, no entanto, ao vê-la, Escorel vê o cinema.

Ao longo do capítulo veremos que este não é o único plano sequência e *travelling* daquela noite. Acredito que, se Escorel está correto, que há uma potência nesta imagem que a vincula a certas práticas cinematográficas, isto se dá também na forma que ela agencia uma certa experiência temporal. Há uma temporalidade complexa elaborada entre corpos e imagens que é da natureza destes protestos de junho de 2013, que faz parte de sua força política. O cinema como potência estética aparece justamente neste processo de elaborar uma imagem desta outra forma de tempo. Pensar esta relação entre imagem, corpos e tempo que se conforma através de uma expressão estética é o foco deste capítulo. E mais uma vez, não é ao acaso que esta análise continua perseguindo o fogo, agora não mais sobre o corpo frágil, mas

---

[20] como noticiado pelo Estadão: http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,apos-novo-protesto-e-confronto-no-rio-cabral-convoca-reuniao-de-emergencia,1054738 e pelo G1: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/07/protesto-no-leblon-rio-comeca-pacifico-e-termina-com-confusao.html, visto em outubro de 2016.

[21] https://www.youtube.com/watch?v=WEHzAhB6j_w&feature=youtu.be, visto em outubro de 2016.

[22] Escorel escreve sobre cinema na revista Piauí, mas vale ressaltar sua importância na historiografia do cinema nacional como um dos montadores e realizadores fundamentais do Cinema Novo, http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/leblon-em-chamas/, visto em outubro de 2016.

sobre a dureza do asfalto. Parece que olhar junho é um exercício de olhar o fogo, e que, uma vez deslocados no tempo, nos faz olhar não apenas as chamas, mas também as brasas. Basta um sopro e o incêndio recomeça.

2.1 Tempo do cinema

Figura 6 Fotograma do vídeo *Leblon em Chamas*[23]

Plano sequência

No vídeo *Leblon em chamas* postado no *youtube* não há palavras, nem história, apenas uma imagem que dura quase três minutos. Não parece muito tempo, mas se pensarmos que durante a história do cinema, quando ainda se filmava em negativos de 35 mm, um rolo padrão de filme possuía a duração máxima de três minutos, este tempo é uma eternidade. Mas não estamos no cinema, muito menos no cinema do século passado. De certa forma, nossa vida está permeada por imagens de longa duração, muitas vezes entediantes, dos circuitos de segurança, das *webcam*, dos *youtubers* e dos realities. Mas, não podemos descartar o referencial da linguagem do

[23] visto em março de 2017: https://www.youtube.com/watch?v=WEHzAhB6j_w

cinema na conformação de uma fruição das imagens e nesse sentido, três minutos é um tempo longo.

A câmara flutua por uma rua do Leblon, ela está um pouco acima da altura do olho e faz um *travelling*[24] frontal seguindo pela rua. Fora o título, não há muita informação, sabemos que é o Leblon e que está em chamas. Ao longo do vídeo dois fenômenos mobilizam a imagem, o fogo e o tempo. Durante o percurso, em muitas das barricada em chamas, a câmera faz uma leve panorâmica para que o fogo permaneça por mais tempo em quadro. Por outro lado, a duração do plano, nesse trajeto que parece não terminar, uma vez que a rua e as barricadas seguem, permite a repetição do fogo e sua extensão espacial pelo bairro. A intensidade das chamas, como da extensão do percurso, necessita não só do deslocamento da câmera, mas do plano sequência[25], da duração do plano. A imagem deseja este mundo que arde e usa o tempo para reger suas chamas.

Há um inegável encontro entre as chamas e a câmera que produz a tensão desse plano, talvez é este encontro, entre mundo e imagem, tão caro ao cinema documentário, que Escorel reivindica ao ver este vídeo. Se há uma organização do mundo ela se dá pelo espaço e pelo tempo de um acontecimento ainda desorganizado que irrompe na tela. Quem organiza e direciona o espectador é o olhar através da câmera que flutua sobre as ruas, o olhar que vê o mundo em chamas.

Mas não é só isso, há uma necessidade que esse mundo ardente habite a imagem e o plano sequência, o *travelling*, é a forma encontrada para esta coexistência – fogo nas ruas e fogo na tela. Aconteceu alguma coisa naquela noite no Leblon, quem empunhou esta câmera imaginou que palavras por si só não diriam muito, nem depoimentos, nem uma narração, a materialidade do relato precisava ser essa, do movimento pelas ruas, do tempo, da sucessão de fogos que irrompem na imagem. Não é só o gesto do câmera que produz a relação do plano com o cinema, as próprias ruas clamam por essa imagem e o "mundo se põe 'a fazer cinema'" (Deleuze, 2008: 83). Nesta noite surgem inúmeros planos sequência de diversas naturezas, em especial a partir da mídia ativista, coletivos e realizados por transeuntes anônimos.[26] Não

---

[24] plano cinematográfico em que a câmera se desloca de seu eixo, pode ser lateral, frontal ou vertical.

[25] plano cinematográfico de larga duração.

[26] outros planos sequência gravados na noite do dia 17 de julho de 2013 podem ser vistos nos seguintes links: https://www.youtube.com/watch?v=8kljQwNGE-U, https://www.youtube.com/watch?v=uxq1SAXU22I,

haveria nessa coincidência estética o próprio acontecimento propondo uma relação com o cinema? Este gesto do plano sequência não se torna parte constituinte da experiência do acontecimento? O que volta a premissa inicial desse capítulo, se há uma outra experiência temporal sendo engendrada nas jornadas de junho, não estaria ela presente no próprio corpo das imagens? Não são estas imagens, não só como processo de construção da política e da experiência das jornadas, mas na sua própria conformação, parte constitutiva de outra e complexa temporalidade?

Seguindo a pista de Escorel, deveríamos olhar um pouco para o cinema ao olhar as imagens desta noite no Leblon. Bazin (1999) apontava para a importância do plano sequência na constituição de uma linguagem do neo-realismo italiano. Mais do que uma descrição e um relato da Europa nos escombros do pós-guerra, o cinema neo-realista propunha uma mirada, um encontro da câmera com o mundo tentando tornar imagem aquilo que não cabia mais nos códigos tradicionais da representação. Como afirma Deleuze a partir de Bazin, "em vez de representar um real já decifrado, o neo-realismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações." (2009: 1). Por isso, uma série de personagens perambulam incertos por um mundo que se tornou insuportável e incompreensível, não mais passível de caber no cenário do estúdio, nos artifícios da trama, na unidade teleológica e sim na imagem lacunar, fragmentária e oscilante dos infindos encontros da câmera com o mundo. O filme, seus sentidos, passam a acontecer na sucessão de imagens em relação consigo mesmas e com o mundo, não mais ordenados a partir de uma trama que perpassa a ação dos personagens, como afirma Bazin (1999) a respeito de *Paisá* (Rosselini, Itália, 1946),

> A unidade do relato cinematográfico em *Paisá* não é o 'plano', ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o 'fato'. Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo e equívoco, cujo 'sentido' se sobressai somente *a posteriori*, graças a outros 'fatos' entre os quais a mente estabelece relações. (Bazin, 1999: 253)

Nesse sentido, o plano sequência está vinculado a uma produção mais intensa de realidade, um "mais de realidade" dirá Deleuze (2009: 1), mas que está conectado à experiência de uma realidade intensificada, que não cabe por completo nas histórias, mas transborda no plano. O mundo não precisa caber por inteiro na imagem, basta

---

https://www.youtube.com/watch?v=nklg_gRcPT0, https://www.youtube.com/watch?v=qTA-zNwURYs, vistos em outubro de 2016.

que este insuportável ou esta dúvida sobre o mundo apareça de alguma forma. O que Bazin nos indica é que para além do contexto, da dureza da paisagem e das vidas do pós-guerra, há uma dimensão estética na forma de registrar esta experiência que se pode chamar neo-realismo. O plano sequência é parte dos esforços dessa linguagem de aderência e produção de um realidade na imagem, é um gesto político que aponta para o tempo, a duração do plano, "Trata-se ali de tornar espetacular e dramático o próprio tempo da vida, a duração natural de um ser a quem nada de particular acontece" (Bazin, 1999: 291). Ao invés de um cinema da supressão do tempo, da estrutura lógica das elipses, teríamos um cinema das ações banais, insignificantes, desenvoltas na "duração" do plano,

> Assim, a unidade-evento num filme clássico seria o 'acordar da empregada': dois ou três planos breves bastariam para significá-lo. A essa unidade do relato De Sica substitui uma sequência de eventos menores: o acordar, a travessia do corredor, a inundação das formigas etc. (Bazin, 1999: 298)

Mas, não estamos na Itália do pós-guerra e sim no Rio de Janeiro de hoje, se por um lado há um extraordinário, a insurgência nas ruas, as câmeras e seus planos sequência não apontam para o banal e insignificante. O foco destas imagens é justamente o gesto insurgente, as chamas que tomam conta da rua, é a tentativa de fazer este gesto habitar a tela ou a experiência das ruas se fazer presente na imagem. Ainda que na duração destes planos haja espaço para tempos mortos e para a não ação. Não se trata apenas de imagens retratando conflitos e explosões ininterruptas, como o próprio plano "Leblon em Chamas" mostra nos seus quase três minutos em que a ação preponderante é o queimar das chamas e a câmera que se desloca. No entanto, a aproximação com o plano sequência de Bazin se dá, primeiramente, pela intensidade de um real a partir de um "insuportável" que não é o gesto em si, a tomada das ruas, mas o que provoca a revolta, a precariedade das vidas na cidade. O cinema aparece como gesto, como olhar, nessa intensidade e nesse vínculo inexorável com o real, despido da representação como paradigma. Aqui a imagem, como nos exemplos de Bazin, busca a experiência inexplicável de se estar nas ruas na turbulência daquele momento.

Contiguidade e simultaneidade

Estes planos sequência, diante da natureza dos protestos e sua coexistência entre as ruas e as telas, estabelecem uma relação de contiguidade e simultaneidade com os manifestantes nas ruas. A dimensão espacial e da ação naquele espaço da cidade, as barricadas em chamas em cada cruzamento, constituem a força desestabilizadora do protesto. O que seria desta potência insurgente sem sua dimensão imagética capaz de revelar aos nossos olhos sua ocupação se desdobrando no espaço? E o que seria desta dimensão espacial sem a duração e a temporalidade do plano sequência? Se a forma de ocupação espacial do protesto, em especial nessa noite no Leblon, é parte constitutiva de sua potência política, o plano sequência como linguagem, surge como parte constitutiva desta força.

Há o gesto inaugural das ruas em que os corpos aleatoriamente ocupam a extensão das ruas do Leblon até Ipanema e há o plano sequência que incorpora na contiguidade da sua natureza a dimensão espacial do gesto que é parte de sua potência. Os planos sequência que aparecem desta noite, alguns como o caso do "Leblon em Chamas", são divulgados na rede em simultâneo ao acontecimento, existem a partir das ruas, mas constituem ao mesmo tempo sua potência. Presente intenso e intensificado pelo gesto cinematográfico em meio a insurgência. A dimensão temporal e espacial destes planos se conectam diretamente com a potência política da multidão das ruas.

Esta relação de contiguidade é mais evidente nas imagens de confrontos diretos com a polícia e de apropriação do espaço, em que um corte quebraria com a relação entre os sujeitos no embate e no espaço da cidade. Há ainda os planos que acompanham prisões, flagrantes e operam como denúncia da ação truculenta da polícia. Nesses casos, a ausência do corte é fundamental para preservar a ação na íntegra e seu grau de veracidade, ainda que, "apesar de tudo"[27] sejam apenas imagens.

Nos capítulos anteriores vimos como a partir de uma gestão das imagens embates são travados não apenas nas ruas, mas nos sentidos das ruas, na constituição dos sujeitos em luta e da potência dos protestos. O plano sequência se vincula a estes processos e em especial aos corpos e vidas que estão diante da câmera, esta aderência ao real e ao mundo que explode diante das câmeras é um apego às vidas que estão em

[27] "imagens apesar de tudo" (Didi-Huberman, 2003), incapazes de dar a ver uma totalidade, mas capaz de produzir um relato, mesmo lacunar e fragmentário do que aconteceu.

risco. E nesse sentido, diante das vidas e corpos brutalizados pelo Estado, poderíamos até concordar com Bazin que o corte na imagem se torna "proibido", "O que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária." (Bazin, 1999: 62). A violência do Estado contra manifestantes pode ser tudo, menos imaginária.

É importante frisar esta potência do plano sequência em dar a ver o acontecimento, mais ainda em colocar em cena o contexto em que a ação acontece. A cidade insurgente é a cidade na possibilidade de transformação, a poética da política se faz nesse devir de tornar as vidas outras, na possibilidade mesmo de mudança. A incidência de tantos planos sequência nesta noite ou mesmo durante toda a turbulência de junho de 2013 seria obra do acaso? Ou faz parte de uma poética insurgente em que os devires se mostram e se conectam com uma estética produzida pelo plano sequência, no qual a contiguidade faz parte da sua natureza?

Há evidentes transformações ou rupturas simbólicas postas em cena e performadas diante de planos sequência como o momento em que manifestantes depredam a fachada do edifício da Rede Globo de Televisão no Leblon[28]. Aqui é fundamental acompanhar toda a ação que começa com a multidão entoando – "a verdade é dura a rede Globo apoiou a ditadura" e passa para a os manifestantes quebrando a porta de vidro da entrada e colocando fogo em pedaços de papelão fazendo muita fumaça. O plano encerra com o batalhão de fotógrafos registrando os escombros da fachada já sem a presença de qualquer manifestante, apenas o depois da destruição sem o ato em si, sem os aplausos quando a porta se quebra, sem a euforia da multidão, sem os olhares dos funcionários acuados nas janelas ou dos seguranças receosos no saguão de entrada. Há toda a passagem da fachada com seu impecável vidro fumê para os destroços e os funcionários acuados, mal ou bem, há a transformação material do edifício, como da euforia e potência dos manifestantes durante o gesto destrutivo. A Rede Globo não é qualquer canal midiático, mas o canal hegemônico que construiu seu império durante a ditadura de 1964 apoiando o governo militar e que durante os protestos se colocou, a princípio, contra os manifestantes, contra os "vândalos". Faz todo o sentido os aplausos eufóricos da multidão quando a porta de vidro se espatifa.

[28] visto em dezembro de 2016 https://www.youtube.com/watch?v=qTA-zNwURYs

Na mesma noite, em outro ponto do Leblon, na Ataulfo de Paiva um homem faz um registro ainda mais radical, da perspectiva estética de uma invenção, de um inexplicável que irrompe da insurgência. No vídeo sem descrição intitulado *Leblon 2* postado no dia 18 de julho de 2013, um dia após os protestos, o plano começa com uma barricada em chamas ao longe e logo vemos um grupo de pessoas que passa pela barricada em direção à câmera.[29] O grupo caminha como se estivesse em uma procissão, são jovens, cantam como se fossem um coral em loop – "paz, paz, paz, na terra, no céu e no mar, paz, paz, paz, fez o senhor da paz", e vagarosamente seguem pela rua e suas barricadas em chamas. Um transeunte interpela o câmera se ele sabe quem são eles, "é um grupo religioso?" pergunta, o câmera não sabe, não tem a menor ideia quem são, mas continua filmando. A "procissão" cruza os dois e desce a rua com suas infindas barricadas em chamas, um skatista atravessa o quadro ziguezagueando as fogueiras, vai no rumo da "procissão" enquanto câmera e transeunte passam a discutir política fora do quadro. Mais para o final do plano diante da cantoria que se esvai e dos fogos que insistem em queimar, os dois estranhos concordam que "nunca haviam visto isso antes, não aqui, no Leblon, na Ataulfo de Paiva".

A cena inesperada e "incrível" nas palavras de quem está filmando é tributária de todo o contexto da noite, do protesto, do gesto do grupo que segue em procissão e das chamas das inúmeras barricadas que se espalham pelas ruas do Leblon. Todos estes fragmentos fazem parte de um mesma cena e a unidade deste gesto, que depende de todas esse conjunto, se mantém no plano sequência. A potência desta imagem depende não só dos manifestantes e de suas ações no bairro, mas do plano sem cortes que não só atomiza a potência política dessas ações, mas produz uma experiência da ação no tempo, no tempo da insurgência.

Linguagem e relato

Por último, Bazin nos alerta que, mais do que tudo, havia no contexto do pós-guerra Italiano a necessidade de se produzir relatos (1999, p. 238). A experiência atual precisava ser narrada, mesmo que a dimensão social depauperada fosse em si, inenarrável. O plano sequência, sua duração, sua capacidade de ir de encontro ao

[29] visto em dezembro de 2016, https://www.youtube.com/watch?v=m9CFODWjnEI

mundo, foi uma forma que os filmes encontraram para dar corpo a seus relatos, mesmo que incompletos, mesmo que vagos e difusos. Aqui no Rio de Janeiro, os protestos de Junho, a julgar pela quantidade de imagens postadas na rede, também parecem padecer do mesmo desejo em produzir relatos, mesmo fragmentários, mesmo difusos e desorganizados. A convulsão nas ruas, para quem postou seus vídeos nas redes, para os inúmeros coletivos midiáticos que surgiram naquele contexto, precisava ser relatada, precisava vir ao mundo e, mesmo longe das telas do cinema, produziu infindos planos sequência.

Há um gesto insurgente que nesta noite tomou as ruas do bairro do Leblon. Tudo começou com um protesto na frente do prédio onde morava o governador do Rio de Janeiro e que se espalhou pelas ruas. Deste gesto, inúmeros relatos produzem, ao seu modo, uma série de planos sequência. Em uma discussão sobre *Hiroshima meu amor* (Resnais, França, 1959) Godard disse um de seus famosos aforismas – "um *travelling* é uma questão de moral"[30] (Godard, 1985: 62). Ao apontar uma câmera para o mundo estamos implicados não só com a imagem, mas também com o mundo. O que Godard nos diz em relação ao cinema é que não se pode fazer um *travelling* impunemente. O que ou quem se filma e como se filma são questões fundamentais e trazem em si dilemas não só estéticos, mas éticos e morais. Mas, de novo, devemos ressaltar que não estamos no cinema, estamos nas ruas e na maioria das vezes de celular em punho. No entanto é como se, ao produzir imagens, estamos também no e com o cinema. E não há como não pensar na dimensão moral na produção da imagem, afinal não se trata de um espelho do mundo, de uma representação pura e simplesmente. Desde o início desta escrita, afirma-se que, no contexto de junho de 2013, as imagens são fundamentais na elaboração da experiência do próprio evento e portanto, mais do que tudo, são parte constituinte do acontecimento.

Qualquer imagem carrega uma dimensão moral, como carrega sua relação com o cinema e poderíamos também dizer com a pintura, com o som, com a revolução, com a própria imagem. Quando Escorel vê documentário no plano do *Leblon em chamas*, ele vê a imagem e o cinema, há um espaço de criação ali entre uma coisa e outra. Deleuze dirá em relação à Godard que é justamente seu empenho em deixar os conectivos à mostra ou seja a imagem "E" alguma coisa que produz a força da sua obra,

---

[30] tradução livre de "tracking shots are a question of morality" (Godard, 1985: 62)

> O E não é um nem outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E no entanto é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam. (Deleuze, 2008: 60)

O plano sequência, seja ou não como um *travelling,* como é o caso da postagem *Leblon em chamas*, traz em si esta moral e estas relações, a imagem não existe isolada e negar seus sentidos é matar sua potência política. Uma moral e uma ética da imagem se coloca justamente nas relações, da qual a principal é entre o sujeito que filma e o acontecimento, "A ética da imagem é então dependente de uma relação entre sujeitos que produzem a imagem e o evento. Uma relação plena de escolhas entre faltas e excessos." (Migliorin, 2015: 48).

É nesta sucessão de escolhas, de ausências, que podemos falar de uma linguagem e da produção de um relato. O que nos joga diante de G.H e sua necessidade de elaborar através da linguagem sua epifania de um presente intensificado. Na tomada das ruas do Leblon o plano sequência, esta unidade da linguagem, um plano que possui o tempo, a duração, a contiguidade - a relação espaço / temporal e entre objetos e sujeitos – surgiu com força. Talvez, diante desse novo tempo, este tempo de emergência, do agora intensificado, produzido na experiência dos protestos, faça todo sentido o plano sequência como uma unidade de linguagem, como forma política de produzir um relato do acontecimento. Do gesto insurgente escorre camadas complexas de tempo que se torna corpo, relato capaz de nos afetar, a partir de planos sequência que, não ao acaso, apontam na direção do cinema, mais do que isso, na primazia do tempo como lugar da ruptura insurgente.

2.2 Tempo da insurgência

Figura 7 Foto do protesto da noite de 17 julho coletivo Mídia NINJA[31]

Tempo morto

"Se a passagem não baixar, o Rio, o Rio, o Rio vai parar." foi um dos cantos marcantes de junho de 2013. Em outras capitais as mesmas palavras de ordem também ecoavam – a cidade vai parar – era a grande ameaça. Após uma experiência de 10 anos de luta com algumas vitórias importantes em protestos em Salvador (2003) e em Florianópolis (2004 e 2005), e muitas derrotas como no último embate em São Paulo em 2011 durante a prefeitura de Gilberto Kassab, o MPL decidiu em 2013 pela ação deliberada de interrupção do fluxo da cidade,

> (...) a estratégia para 2013 era de realizar atos grandes e de maior impacto, em vias mais centrais, e com curto intervalo de tempo entre eles, de maneira a asfixiar o poder público, fazendo jus ao lema do MPL: '*Se a tarifa não baixar, a cidade vai parar!* (Judesnaider, Lima, Pomar e Ortellado, 2013: 26)

[31] visto em março 2017: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/photos/a.164308700393950.1073741828.164188247072662/205134272978059/?type=3&theater

Foram atos pensados contra a fluidez da cidade. A princípio parece uma certa contradição que um protesto a favor da circulação, da catraca livre, tenha como ação principal a interrupção do ir e vir, asfixiando as principais vias de locomoção nas cidades na hora em que trabalhadores seguem de volta para casa. Nos primeiros protestos esta foi a principal crítica, tanto à direita como à esquerda – o projeto é legítimo, mas um pequeno grupo de pessoas não podiam – atrapalhar a vida de toda a cidade. Tanto o governo estadual como o municipal condenavam as manifestações que eram um atentado ao direito de ir e vir. Um dos casos que ganhou notoriedade foi a declaração nas redes sociais de um promotor de justiça conforme registrado no livro *20 centavos, a luta contra o aumento*,

> Estou há 2 horas tentando voltar para casa, mas tem um bando de bugios revoltados parando a avenida Faria Lima e a Marginal Pinheiros. Por favor, alguém poderia avisar a tropa de choque que essa região faz parte do meu Tribunal de Júri e que se eles matarem esses filhos da puta eu arquivarei o inquérito policial. (Judesnaider, Lima, Pomar e Ortellado, 2013: 38)

O comentário do promotor, aquele que deve zelar pelo bem público e pelas vidas, é brutal e violento. É irônico que o direito de ir e vir se torne sagrado diante da qualidade precária dos transportes públicos e de suas tarifas altas. A estratégia do MPL funciona e logo o movimento tem a atenção devida das autoridades, da mídia e da população em geral, mal sabiam a intensidade que os protestos teriam e muito menos que teria a incorporação de tantas outras pautas. Diria que não se trata apenas da circulação, do deslocamento, do movimento, o ataque certeiro do MPL é também contra o tempo.

Não se trata apenas de ser impedido de se deslocar, mas de perder tempo ou de experimentar um tempo morto e da espera. Claro, sabemos desde Marx que a luta dos trabalhadores é uma luta pelo tempo, seja contra uma temporalidade do capital que nos desconecta do mundo e da tradição, seja pela mais valia que nos rouba as horas trabalhadas. Melhorar o transporte público é uma forma de se apropriar do seu próprio tempo na medida em que se gasta menos tempo indo e vindo do trabalho. Impede-se a cidade de mover para, a longo prazo, fazer a cidade circular de forma mais justa.

Os protestos daquela noite no Leblon, embora guardavam no seu horizonte o lema da *catraca livre*, incorporavam outras pautas e seu objetivo principal era a renúncia do governador Sérgio Cabral. A escolha do bairro era justamente por ser

onde o governador residia. O transporte público estava em segundo plano e a estratégia tinha mudado, ao invés de interromper o fluxo das principais vias da cidade, agora a ação era se concentrar na frente da residência do governador. No entanto, ao ocupar as ruas do bairro, mais uma vez a circulação e o fluxo é interrompido. Mas, como é possível ver escrita na faixa de manifestantes em uma foto tirada pelo Mídia Ninja nessa noite, "a barricada fecha a rua para abrir novos caminhos".[32] Neste caso, o corte é ainda mais radical, todo um bairro é tomado por manifestantes e barricadas, e se por um lado os carros e ônibus são impedidos de trafegar, manifestantes, transeuntes, moradores, qualquer um – passa a circular livremente pelas ruas. Em certo sentido, as ruas em chamas se tornam ruas em festa. Propõe-se outro tempo – o tempo morto do tráfego – para outra circulação ser possível naquela noite no Leblon com o – tempo vivo dos corpos. E se veículos param de circular, as câmeras passam a flutuar em intermináveis planos sequência. Há um corte do movimento para produzir outra temporalidade e por consequência, outros e novos movimentos.

Pode-se dizer, que naquela noite do Leblon, a partir de um corte no fluxo usual do bairro e da ocupação extensiva do espaço por manifestantes, institui-se outro tempo que por sua vez produz novas circulações e fluxos. A noite não dura para sempre, mas enquanto dura produz esta outra cidade e este outro tempo. A potência de junho, como também sua problemática, é ser processo sem necessariamente ter um porto seguro ao alcance. Ao olhar esta noite, enquanto ela dura e o fogo queima, teria ali um tempo insurgente?

Safatle no manifesto sobre junho de 2013 *Quando as ruas queimam* (2016) interpela o fogo das ruas e o novo tempo que ele produz. Há uma série simultânea e convergente que atravessa os continentes, um fogo queimando em todo os lugares. Lutas operam politicamente e esteticamente de forma similar e um presente se faz a partir de uma luta travada nas ruas em lugares tão distantes como Túnis e Rio de Janeiro,

> Haveria de chegar um tempo no qual as ruas começariam a queimar. Desde 2008, elas queimam nos mais variados lugares. Em Túnis, em São Paulo, no Cairo, em Istambul, no Rio de Janeiro, em Madri, em Nova York, em Santiago, em Brasília. Elas ainda queimarão em muitos outros e

[32] visto em janeiro de 2017 em: https://www.facebook.com/MidiaNINJA/photos/a.164308700393950.1073741828.164188247072662/205134272978059/?type=3&theater

> imprevistos lugares, recolocando o que é separado pelo espaço em uma série convergente no tempo. (Safatle, 2016: 1)

Se de fato, como apontam Hardt e Negri (2005), existe um *estado de guerra global* em que o poder opera de forma similar em rede e ao redor do globo "estrangulando todas as formas de vida social" (2005: 10), faz sentido que uma resistência ao poder também se torne global e em rede. Se há um regime *biopolítico* que se impõe através de uma *constelações de conflitos* (Hardt e Negri, 2005) e porque não, de crises econômicas, uma resistência também se forma em *constelação* a partir da produção biopolítica da multidão, inventando novas subjetividades e formas de vida (Hardt e Negri, 2005: 117). E é na ordem do tempo que as práticas políticas com suas formas singulares circulam e convergem, produzindo política no mesmo presente. Se olharmos o fogo, como sugere Safatle, veremos que há, mais do que tudo, um corte no tempo. O corpo do ambulante em chamas na Tunísia, a batalha de um dia inteiro pela ponte Kasr al-Nil no Cairo, o corpo solitário de Erdem Gunduz que ficou horas imóvel e em silêncio na praça Taksim contra a violência policial, as ocupações das praças em Wall Street, plaza del Sol, Tahir, Taksim, são alguns dos exemplos de como corpos, gestos, imagens, dizem basta, suspendem o tempo regular para instaurar outro tempo,

> Quem ouvir o fogo queimar nas ruas perceberá que ele diz sempre a mesma coisa: que o tempo acabou. Não apenas que não temos mais tempo, mas, principalmente, que não há mais como contar o tempo que está a nascer como uma possibilidade mais uma vez presente. Um tempo que não se conta mais, que não se narra mais, que não se habita mais tal como até agora se habitou. Esse tempo produzirá suas narrativas e seus habitantes e queimará o tempo no qual narrávamos e habitávamos e contará com números que não conhecemos e terá tensões que não saberíamos como deduzir e despossuirá e não será mais medido como instante ou duração e será outro ao fim e ao cabo. (Safatle, 2016: 5)

Este tempo insurgente presente no manifesto de Safatle apresenta três características que vale ressaltar: 1. o tempo convergente e simultâneo, 2. um grito que encerra o tempo vigente e convoca o tempo de agora e 3. um outro narrar que possa relatar este novo tempo. Vale olhar com cuidado para cada um destes pontos.

Tempo convergente e simultâneo

O primeiro ponto propõe que, revoltas separadas no espaço e distantes no sentido linear do tempo, se conectam através de suas práticas estéticas e experiências temporais. Como se um gesto de levante no Rio de Janeiro trouxesse em si os gestos dos levantes do Cairo e da Turquia ou seja, através do gesto, as revoltas se atualizam no presente, convergem. Há uma estética da revolta que circula através dos levantes, de suas práticas de lutas horizontais e em rede. Diria que as imagens de todas essas revoltas são um elo fundamental na circulação dessa estética e se há um tempo convergente na luta é através das imagens que ele se faz. Os corpos nas ruas, de certa forma, atualizam o manancial das imagens insurgentes.

Poderia construir um painel destes gestos ao redor do mundo e dos tempos: dos punhos no ar, dos corpos solitários e imóveis contra os blindados, dos chutes que lançam de volta as bombas de gás, das praças que passam a ser habitadas de outra forma, dos cavalos e camelos sem selas que se lançam contra a força policial, dos corpos que dançam mesmo durante o confronto e uma série de retratos apenas com os insurgentes de rostos cobertos. A série pode se estender infinita, a partir de cada gesto que evoca outro gesto, a partir de cada imagem que contém outra imagem. Gestos insurgentes não são apenas gestos, são formas de insurgência, como nos aponta Didi-Huberman, "Nós não sublevamos sem uma certa *força*. O que ela seria? De onde ela vem? Não é óbvio – para que seja exposta e transmitida aos outros – que sejamos capaz de dá-la uma *forma*? (2016: 18)[33]. As revoltas convergem no tempo não só nas suas práticas políticas, mas principalmente através das suas formas incorporadas nos gestos. E como estes gestos circulam se não através das imagens? Logo poderia dizer que as imagens dão corpo a este tempo convergente, no sentido em que é a partir delas que os gestos circulam e dão corpo a outras e atualizadas revoltas, que por sua vez se tornarão novas e atualizadas imagens.

Olhar junho de 2013 através de suas imagens é compreender sua natureza complexa e ver este tempo heterogêneo, de camadas e camadas de gestos que o constituem. Não se trata de ver apenas aquilo que a imagem deseja tornar visível, mas os rastros de outros tempos ali presentes, aquilo que sobra e não se encaixa, aquilo

[33] tradução livre de "We do not rise up without a certain *force*. What is it? Where does it come from? Is it not obvious – for it to be exposed and transmitted to others – that we must be capable of giving it a *form*? (Didi-Huberman, 2016: 20)

que "arde nas chamas" (Didi Huberman, 2012). Olhar, portanto, pode ser também um gesto de resistência, no sentido apontado por Benjamin de ver a imagem "a contrapelo da história" (Benjamin, 2008: 225). Didi-Huberman propõe que se olhe as imagens em busca de seus *sintomas* e das fagulhas de um "incêndio por vir" (2012: 214), no sentido em que a imagem é composta por bifurcações, sentidos, experiência, que apontam não apenas para o que se vê na tela, mas para um sofrimento, uma violência, para um tempo que não é apenas o presente da imagem e de seu espectador, mas das descontinuidades e dos fantasmas que nela habitam. Olhar a imagem de acordo com Didi-Huberman, pressupõe uma tarefa de decomposição e organização, *montagem*, desses fragmentos de sentidos,

> Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. (Didi-Huberman, 2012: 216)

Mas, e quando olhamos diretamente o incêndio? Afinal, junho de 2013 é a explosão e não o *incêndio por vir*. Haverá rastros, sintoma e fantasmas invisíveis ali, ou estão todos dançando nus nas chamas? Se estamos diante de uma experiência temporal que é a de um presente intensificado, como olhar as imagens que não são mais presente, mas tem a intensidade do presente como experiência marcante? Deleuze nos diz que a "imagem não está no presente" (2006: 290) e que é uma série de relações temporais, do qual o presente é uma delas,

> Estranho, me parece evidente que a imagem não está no presente. O que está no presente é o que a imagem 'representa', mas não a imagem ela mesma. A imagem ela mesma é uma série de relações temporais da qual o presente se desdobra, ora como um multiplicador comum ou como um denominador comum. Relações temporais nunca são vistas nas percepções banais, mas podem ser vistas na imagem, se a imagem é criativa (Deleuze, 2007 : 290)[34]

[34] tradução livre de "That's strange, because it seems obvious to me that the image is not in the present. What is in the present is whatever the image 'represents', but not the image itself. The image itself is a bunch of temporal relations from which the present unfolds, either as a common multiplier, or common denominator. Temporal relations are never seen in ordinary perception, but they can be seen in the image, provided the image is creative" (Deleuze, 2007: 290)

O pensamento de Deleuze é inspirado em Bergson, onde a imagem é uma mediação entre a percepção e um mundo dado ao mesmo tempo em que é através dela que nossos corpos e o próprio mundo se configuram (2005). Este processo de materialização do mundo e de configuração do sujeito se dá a partir de uma sobreposição de imagens, de uma tensão entre representação e percepção do objeto, das ações que imagino possíveis em relação a um objeto e uma consciência individual mediada por camadas de memória. Neste sentido, não há imagem que não seja uma série de relações temporais engendradas nesta tensão, "Por mais breve supomos seja uma percepção, ela sempre ocupa uma certa duração, e envolve, consequentemente, um esforço de memória que prolonga, um sobre o outro, uma pluralidade de momentos." (Bergson, 2005: 34)[35]. A imagem comporta esta densidade de tempos que tornam sua compreensão complexa.

A pergunta a ser feita às imagens de junho de 2013 deveria ser como olhar este presente intenso através das imagens que, como sugere Deleuze, "não estão no presente" per si, mas são composta de relações temporais. O que este peso ou intensidade do presente torna diferente nossa aproximação a um conhecimento do que foi junho. Se por um lado os planos sequência da noite do Leblon e de junho de 2013 carregam o cinema, eles também carregam todas essas outras revoltas. Este corpo também negocia com os corpos de outras revoltas, seus gestos e imagens estão constantemente atualizando estas outras insurgências e compondo junto com elas, mesmo distantes no espaço e no tempo. Talvez por isso, o tempo convergente, que é o gesto e a imagem convergente, seja complexo e muitas vezes difícil de se ver. É preciso lançar os olhos nas chamas e sentir o calor nas retinas.

É necessário pensar nestes tempos que compõe estas imagens de junho de 2013. Primeiro, o de um presente intensificado pela relação simultânea entre as imagens e o acontecimento em si, o fato de que a experiência do que acontece nas ruas é constituída pelas imagens que circulam ao mesmo tempo, em simultâneo, ao próprio acontecimento. Se há um corpo político de junho de 2013 inventando novas formas e seres ele se faz no esmaecimento da fronteira entre o acontecimento e suas imagens. Por outro lado não se trata só de uma relação de simultaneidade, mas

[35] tradução livre de "However brief we suppose any perception to be, it always occupies a certain duration, and involves, conseuqently, an effort of memory which prolongs, one into another, a plurality of moments." (Bergson, 2005: 34)

também de acumulação, já que não são poucas imagens, mas múltiplas e numerosas. Há intensidade também pela a acumulação e volume de imagens de diversas naturezas que circulam. Como visto no primeiro capítulo, há toda uma *economia da imagem* que se estabelece durante junho de 2013, os embates das ruas também foram os embates das telas. Lutar, disputar sentidos, ser nas ruas, foi também produzir e circular imagens.

Segundo, os gestos e imagens presentes neste presente intensificado estão em relação com outros gestos, outras imagens e outras revoltas. Se há o simultâneo, há também essas camadas de tempo incorporadas através tanto das performances nas ruas, como também das imagens nas telas. Os protestos no Brasil não estão isolados de uma rede global de manifestações. Fazer parte de uma *constelação* de resistência política a um capitalismo global, é fazer ressoar nas ruas do Brasil formas políticas e estéticas de outras terras e outros tempos, é como diz Safatle (2016), fazer convergir práticas políticas através de um novo tempo. As imagens são fundamentais na circulação dessas formas e portanto na luminosidade dessa *constelação*.

O terceiro tempo é que nos mobiliza hoje olhar estas imagens para produzir algum conhecimento do que foi Junho de 2013. É o tempo de G.H no fundo da sua casa relembrando seu encontro com a barata, sentindo ainda o gosto amargo da sua deglutição. Como produzir um relato que dê conta destes tempos? O arquivo que estas imagens produziram possibilita a experiência desta teia de tempos diferentes? Qualquer olhar sobre estas imagens deve mergulhar na tensão dessa relação entre um presente intensificado e as camadas temporais que forjam uma insurgência nas ruas. Mais do que isso, compreender que a natureza dessas relações temporais complexa é constituída por esse corpo imagético que, inexoravelmente, constitui o corpo político e subjetivo que foi junho de 2013.

O tempo do agora

O que significa dizer que "o tempo acabou"? (Safatle, manifesto, 2016). Evidente que esta afirmação é parte de um grito, de um basta, de um desejo por outra cidade. E isto é fundamental, porque em um mundo em que o capitalismo global parece ser o único regime possível, este grito propõe outras possibilidades de vida, propõe um corte dizendo queremos outro mundo que não seja esse. Este grito é uma

herança dos protestos anti-globalização de Seattle em 1999, quando a reivindicação – "outro mundo é possível" passou a ecoar em protestos ao redor do mundo,

> Outro mundo é possível" é um grito. Seu poder não é o de uma tese ou um programa, cujo valor seria julgado pela sua plausibilidade. Ele não autoriza qualquer tipo de perspectiva triunfante ou oferece qualquer garantia. De qualquer forma é por isso que um 'outro mundo' singular é apropriado: não é o caso de uma alusão a um mundo específico que poderíamos definir, nem importa qual o mundo que é (qualquer um que não seja esse). (Pingnarre e Stengers, 2011: 4)[36]

O embate do MPL com a prefeitura de São Paulo retrata bem o que é propor outro mundo sem querer tomar sua criação para si, o que seria uma forma de capturar a ideia de mudança ou de restaurar relações de poder se apoderando de um mundo porvir. Toda vez que a prefeitura dizia ser impossível revogar o aumento da passagem ou que a ideia da catraca livre é delirante, o MPL reforçava suas reivindicações. Quando a prefeitura convidava o MPL para ver o orçamento e indicar como fazer um cálculo que inclua suas propostas, o MPL era taxativo – nossa pauta é única, queremos a revogação do aumento das tarifas. Aceitar o convite do prefeito e discutir orçamentos, mudar verbas de lugar, penalizar outras áreas, é desistir de propor outro mundo e se adequar ao que existe.

Gritar basta é portanto propor um corte no mundo que é também corte no tempo regular, linear, da sucessão, do desenvolvimento e dos orçamentos que projetam o que será o futuro da cidade. Não ter necessariamente a solução pronta, mas o desejo latente é uma forma de manter o possível vivo, a possibilidade da vida sem catraca. O papel das ruas é gritar seus desejos e não geri-los o que seria já uma forma de captura. Logo, "o tempo acabou" é primeiro, este grito que diz que – este tempo da gestão, dos orçamentos, dos déficits – acabou. Mais do que isso, ele diz que a vida sem catraca só é possível em um novo tempo. E de alguma forma, experiências como a noite de 17 de julho no Leblon, que vivenciamos agora a partir de suas imagens, possibilitam um vislumbre desse novo tempo.

---

[36] tradução livre de: " 'Another world is possible' is a cry. Its power is not that of a thesis or a programme, whose value would be judged by its plausibility. It doesn't authorise any kind of triumphant putting into perspective or offer any kind of guarantee. In any case, that is whay the singular 'another world' is appropriate: it is not a matter of an allusion to a particular world that would be able to define, nor is it any matter what other world is (any other world than this)." (Pinganerre e Stengers, 2001: 4)

Romper com a ordem vigente não é apenas um ato de desobediência civil e de revolta, como claramente são os protestos que interrompem o fluxo da cidade, mas antes de tudo, um ato contra um tempo vigente. Trata-se de no processo de luta propor outras formas de tempo, outras temporalidades. A história das revoluções e da luta de classes é de uma luta que se faz na ordem do tempo, um corpo político se efetiva a partir de uma ação no tempo, como bem aponta Safatle,

> Nesse sentido, a tarefa política revolucionária será definida a partir de certa *politização da temporalidade* que obedecerá a duas estratégias: a *aceleração* do tempo em direção a seu destino teleológico e a *repetição* das lutas que ficaram para trás à espera de uma recuperação liberadora. Aceleração e repetição como dois vetores indissociáveis de uma mesma estratégia que visa ao advento de um 'corpo político por vir', ou seja, corpo político que promete uma unidade semanticamente distinta daquela que se impõe na atualidade. (Safatle, 2015: 139)

Mas, como vimos anteriormente, as jornadas de junho de 2013 como outras manifestações contemporâneas a qual ela se conecta, recusam a unidade deste *corpo político por vir* e a ideia de um destino teleológico, logo não operam necessariamente neste modelo de *aceleração* e *repetição*. O que não quer dizer que na multiplicidade de corpos e práticas que saíram as ruas não estavam presentes como formas fantasmáticas. Os sindicatos, os partidos políticos, o movimento estudantil se faziam presentes, e mal ou bem, incorporavam suas práticas de outrora com bandeiras e carros de som, mas eram tensionados a todo o momento e em nenhum momento conduziram os protestos e as negociações. Constituíam estas camadas de experiências, de derrotas políticas, de uma revolução sempre adiada e porque não, de uma potência capaz de somar à multidão no presente,

> O *Angelus Novus* não é uma teologia do passado, mas uma ontologia do presente, do ainda não. Há um certo treinamento secular que leva multidões a abalar os limites do poder com uma força crescente. As derrotas são um estrato, um depósito, um que é vivo. Não são inertes, são paixões que continuam produzindo subjetividade, produção que não pode ser interrompida. A derrota também é a indicação de um força subterrânea sempre capaz de sublevar-se à superfície. (Negri, 2016: 42)[37]

[37] tradução livre de "The *Angelus Novus* is not a theology of the past, but an ontology of the present, of the not-yet. THere is a sort of secular training that leads the multitudes to shake the limits of power with growing force. The defeats are a stratum, a deposit, and a living one. They are not inert, they are passions that keep producing subjectivity, production that cannot be stopped. Defeat is also an indication of a subterranean power always capable of rising up to the surface." (Negri, 2016: 42)

O tempo de agora comporta estes outros tempos que somam a sua potência política e ao seu gesto insurgente, mas como age esse novo tempo? Safatle nos diz que o principal afeto a mobilizar o corpo político das revoluções é a esperança, que por sua vez opera a partir de uma "temporalidade da expectativa" (2015: 139). Mas, o autor afirma que outro afeto também partilha esta mesma experiência temporal, o medo, afeto político que se vincula tradicionalmente à manutenção do poder do Estado. A esperança como o medo engessam as ações do presente uma vez que se atrelam a realizações passadas ou futuras,

> Devemos falar em 'tempo da ânsia' porque ele será assombrado pela possibilidade de dominar a contingência e, com isso, garantir as condições de possibilidade para a realização da ideia de uma coisa futura ou passada, quando for objeto de esperança, ou seu afastamento, quando for objeto de medo. (Safatle, 2015: 141)

Como postura subjetiva, política e estética, junho de 2013 se apresenta como possibilidade de transformação com a contingência. Por isso solicita outra temporalidade fora do campo da ação do medo e da esperança, fora de uma compreensão linear do tempo e da história. A dificuldade de parte da esquerda em lidar com a potência de junho de 2013 foi compreender este fazer político fora do campo temporal e afetivo da esperança.

Se para produzir uma política que desestabilize o presente é necessário produzir outra experiência de tempo que seja diferente daquela mobilizada pelo medo e pela esperança, significa, para Safatle, que é necessário fazer política a partir de outro afeto que não o medo e a esperança, um afeto que produza outra experiência temporal (2015). Mas um afeto para ser efetivo, de acordo com o autor, precisa de um corpo, de um corpo político capaz de afetar o outro. Este corpo político tem uma dimensão estética, afinal, é assim que ele circula e a política que dele se desprende se faz a partir de sua performance no mundo. Sabemos com Rancière que a política se faz nesta performance que interrompe a ordem do sensível e propõe novos arranjos para as vidas. É neste desarranjo do sensível que outros tempos podem surgir, "É porque com esta mesma desordem é construído um tempo e um lugar para o

surgimento de um povo que é diferente daquele que foi incorporado nas ocupações existentes já ordenadas." (Rancière, 2016: 67)[38].

Tempo do *Aleph*

Nos protestos de Seattle em 1999 contra a Organização Mundial do Comércio ativistas saíram com câmeras de vídeo em punho, a intenção era filmar tudo, as narrativas audiovisuais seriam parte da estratégia de luta. De acordo com a *World affair organizations*, na época, o IMC (Independent Media Centre) providenciou apoio e estrutura para mais de 450 mídia ativistas fazerem um registro independente dos protestos em Seattle[39]. Desde então, tem sido uma prática constante nos protestos anti-globalização a produção de narrativas alternativas à hegemônica que possam passar a perspectiva das luta, dos manifestantes e, em última instância, proteger vidas contra a brutalidade policial. As redes sociais intensificaram a produção e circulação desta prática. A ideia de um outro narrar ou de um contra-narrar fez-se cada vez mais presente desde Seattle. Hoje podemos facilmente acessar no *youtube* o documentário *This is what democracy looks like* (IMC e Big Noise/EUA/199) feito a partir das imagens gravadas por vídeo ativistas durante os protestos de Seattle[40]. A descrição do documentário no *youtube* nos avisa – "este é o primeiro documentário a capturar a energia crua dos protestos contra a OMC".

O que seria esta *energia crua* ou este desejo pelo registro de uma *energia crua*? Ativistas partem, no contexto de Seattle 1999, para a produção de narrativas alternativas e, posteriormente, um documentário reúne estas imagens e sua *energia crua*. Haveria ali, neste processo, o registro da potência da insurgência? Seria este outro narrar, para além do relato da perspectiva ativista, o registro de um corpo político e de sua potência desestabilizadora? O esforço desta análise tem sido ir além da dimensão informativa contida nas imagens para pensar sua dimensão estética ou seja, pensar este corpo que se forma e a energia que se depreende dele. Quando Safatle (2016) propõe um outro narrar, um narrar deste novo tempo, está propondo

---

[38] tradução livre de "It is because with this very disorder it constructs the time and the places for the appearence of a people that is different from that which was incorporated in the existing order of occupations." (Rancière, 2016: 67)

[39] visto em janeiro 2017
https://www.world-affairs.org/wp-content/uploads/2012/03/resource_packet_wto_web.pdf

[40] visto em janeiro de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=yBUZH2vCD_k

um narrar que seja, antecipe, este corpo político por vir. Este outro narrar nos deveria afetar com sua *energia crua* insurgente, com o calor de suas chamas.

Uma das maiores derrotas dos movimentos anti-globalização foi durante os protestos de Gênova em 2001 quando um ativista foi morto pela polícia. Um dos eventos violentos deste protesto ficou conhecido como o "massacre à escola *Armando Diaz*". De acordo com o relato da ativista americana Starhawk (2002), policiais invadiram a escola que era um centro de mídia independente na madrugada após os protestos. Na ação, espancaram e prenderam dezenas de manifestantes, "uma turba se juntou gritando 'Assassini! Assassini!'. A polícia retirou os feridos que podiam andar, os prendeu e os levou embora. Nós acreditamos que vimos eles saírem com um corpo ensacado." (Starhawk, 2002: 108)[41]. A polícia justificou a ação à escola *Diaz*, porque acreditava que Blacks Blocs estavam escondidos lá dentro.[42] No entanto, vale pensar que um dos maiores e mais violento ataque aos manifestantes foi contra um centro de mídia, foi contra o lugar onde narrares, dos mais diversos, eram produzidos. Porque tanta violência contra o espaço e os corpos destinados a produzir relatos e narrares?

Em junho de 2013 muitos jornalistas foram alvos da violência policial, em especial a mídia ativista, muitos foram os relatos de agressões e prisões arbitrárias. Não podemos esquecer a imagem icônica da repórter da Folha de São Paulo com seu olho vermelho e inchado de sangue por conta de uma bala de borracha atirada pela polícia. Mesmo fazendo parte da mídia hegemônica, está claro ali um gesto violento contra o testemunho, contra o olho de quem produz um relato das ruas. Era um olho inchado de sangue, não um braço, uma perna, um pescoço, a violência é ocular e de certa maneira a qualquer um que olha e relata. Olhos e câmeras, diante deste gestos violentos, estão postos em risco, não?[43]

---

[41] tradução livre de "A crowd ha gathered and were shouting, 'Assassini! Assassini!' The police bought out the walking wounded, arrested them, and took them away. We believed they brought someone out in a body bag." (Starhawk, XXX: 108)

[42] reportagens da BBC e do Guardian relatam os acontecimentos dessa noite e seus desdobramentos, como o processo contra os policiais e o fato de que, menos de 20 dias depois do protestos em Gênova, ocorreu o atentado contra as Torres Gêmeas, fato que encrudeceu ainda mais a ação policial dos estados e arrefeceu a ação dos manifestantes anti-globalização que vinha crescendo desde de Seattle. Reportagem da BBC news vista em janeiro de 2017: http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4217629.stm, reportagem do The Guardian visto em janeiro de 2017: https://www.theguardian.com/world/2008/jul/17/italy.g8

[43] foto visto em janeiro de 2017 em: http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/06/reporter-da-folha-atingida-por-bala-diz-que-oculos-salvaram-seu-olho.html

Ainda assim, há uma estratégia deliberada por parte de ativistas em produzir narrativas alternativas. Na descrição da Mídia NINJA, grupo de mídia ativista que se destacou na cobertura dos protestos de junho, fica claro um entendimento da importância de um outro narrar, da potência dos novos meios digitais em possibilitar a produção e circulação desse narrar, como também a possibilidade de qualquer um se tornar um narrador. Qualquer pessoa conectada e com os equipamentos mínimos poderia se tornar um repórter NINJA, poderia produzir um relato das ruas, "Neste novo tempo, de redes conectadas às ruas, emergem os cidadãos multimídia, com capacidade de construir sua opinião e compartilhá-la no ambiente virtual. Articulados, esses novos narradores fazem a Mídia NINJA".[44]

Produzir outro narrar participa, portanto, de um ato de resistência, de um ato de se colocar em risco. Stengers (2013) ao pensar sobre como resistir à barbárie por vir, diz claramente que devemos produzir novos e outros narrares. Não só no sentido de invenção de novas possibilidades e sujeitos enquanto se narra, não só como proteção das vidas de quem se põe em risco na luta, mas também em um sentido pragmático de um fazer político. É neste outro narrar, de acordo com a autora, que um aprendizado de uma resistência se fixa minimamente,

> Precisamos desesperadamente de outras histórias, não de contos de fadas, onde tudo é possível com o corações puros, as almas corajosas ou aqueles que tem boa vontade, mas as histórias de como as situações podem ser transformadoras quando aqueles que são subjugados conseguem pensar juntos. Não histórias morais, mas as histórias - técnicas - sobre certas vitórias, das armadilhas das quais, reconhecemos a importância de cada escapada das suas restrições. Em suma, as histórias que trazem um pensar em conjunto – aberto a um fazer. E precisamos que estas histórias afirmem sua pluralidade, porque não se trata de construir um modelo, mas uma experiência prática. Não se trata de nos converter, mas de repovoar o deserto devastado das nossas imaginações. (Stengers, 2013: 118)[45]

---

[44] visto em janeiro de 2017 em: https://ninja.oximity.com/partner/ninja/about

[45] tradução livre de: "Nous avon désespérément besoin *d'autres histoire*, non des conte de fée où tout est possibles cœurs purs, aux âmes courageuses, ou aux bonnes volontés réunies, mais des histoires racontant comment des situations peuvent être transformées lorsque ceux qui les subissent réussissent à les penser ensemble. No des histoires morales, mais des histoires – techniques – à propos de ce type réussites, des piège auxquels il s'est agi, pour chacune, d'échapper, des contraintes dont elles ont reconnu l'importance. Bref, des histoires qui portant sur le penser ensemble comme – ouvre à faire -. Ey nous avon besoin que ces histoires affirment leur pluralité, car il ne s'agit pas de construire un modèle mais une expérience pratique. Car il ne s'agit pas de nous convertie mais de repeupler le désert dévasté de nos imaginations." (Stengers, 2013: 118)

Se muitos olham para os protestos de junho como uma grande energia dissipada, como se nada foi produzido ali, talvez nos seus "outros narrares" há um aprendizado político, ou este corpo que Safatle (2016) tanto reivindica. Porque se até hoje a cidade livre de catracas ainda é um sonho, a revogação do aumento das tarifas não. Há uma vitória neste processo e um fazer político nas ruas que de alguma forma persiste nestes outros narrares, tanto que em 2016 nas ocupações das escolas secundaristas que se espalharam pelo Brasil, muitas das técnicas de luta se conectavam com as práticas multiudinárias de junho de 2013. E o que dizer da tomada do bairro do Leblon por uma noite, das barricadas em chamas, do protestos na porta da casa do governador e dos planos sequência que voam sobre os corpos sublevados? Não há nestas imagens, tanto um aprendizado político, como uma potência desestabilizadora dos próprios corpos em luta? Não há um corpo formado pelo conjunto das imagens?

Que tempo é esse que produz um novo narrar? Que inseto é este que nos encara com sua miríade de olhos? Podemos, como G.H, engoli-lo de uma só vez? Paula Sibilia (2008) parte da metáfora presente em um conto de Borges, *O Aleph* (1986), para descrever a experiência de uma temporalidade contemporânea marcada por um *presente inflado*. No conto, um personagem visita todos os anos a casa de Beatriz Viterbo em seu aniversário em um rito fúnebre pessoal. Vendo a casa, as fotografias, as infinitas recordações de Beatriz, era a sua forma de se aproximar da amada morta. Um dia, no porão da casa, encontra um ponto minúsculo onde é possível "(...) ver *tudo*. Tudo quanto é, mas também tudo quanto foi e será. Tudo observado desde todos os ângulos imagináveis." (Sibilia, 2008: 119). Esta experiência vivida pelo personagem, do ponto onde tudo se condensa em um instante intenso, sincrônico, múltiplo, sobreposto, como se todos os tempos não se sucedessem, mas se conformassem e um *presente perpétuo* é o que Sibilia evoca como exemplo de uma temporalidade contemporânea. Embora saibamos da impossibilidade de vislumbrar e processar esta totalidade, não poderíamos ver a internet, como indica Sibilia, como o sonho deste ponto luminoso onde se vê o todo? Se sim, o que seria ver junho de 2013 sobre este paradigma do *Aleph*? E como suas imagens incorporam este presente *inflado*, seria isso a constituição de um outro narrar, que não deixa de ser a constituição de um outro ser? Ou estariam essas imagens na contramão de um *Aleph*?

Porque, afinal de contas, junho de 2013 foi uma batalha pelo tempo, o tempo das vidas nas grande cidades. O controle do ir e vir é um controle do tempo. E os

múltiplos planos sequência que surgem nos escombros dessa luta, nas infindas telas durante e depois do acontecimento, apontam para o tempo, inflado de ação que precisa existir na sua totalidade e por isso a ausência do corte na imagem. Mas também, apontam para a experiência de um tempo que recusa o fluxo natural da cidade, apontam para um tempo morto, da duração da chama, das barricadas, das ruas que se tornam festas, corpos em ebulição, em desejo por outras vidas e outra cidade.

De fato, os protestos recusam uma dimensão teleológica do tempo, a sucessão de ações que leva a um futuro promissor e exaltam o processo de luta como objetivo a ser conquistado. É no processo, no calor das ruas, que se elabora a luta política e os inúmeros dispositivos tecnológicos, como as redes sociais e os celulares, permitem a explosão e intensificação deste processo no presente. Se pensarmos na visão deste *presente inflado*, nada mais coerente do que a forma como as manifestações tomam corpo, não só a partir da experiência carnal dos corpos nas ruas, mas também a partir da ação simultânea e sincrônica destes corpos nas redes e nas telas.

O sujeito político que surge nas manifestações ocupa este lugar liminar entre as ruas e seus narrares simultâneos, infla-se deste presente intenso, mais do que isso, sua política depende da força desta experiência temporal. Há portanto um narrar que se faz nesta intensidade e nesta relação liminar, um narrar do presente, simultâneo, espetacular e múltiplo. Não podíamos, como Borges no porão de Beatriz, experimentar a tomada do Leblon a partir de múltiplas perspectivas, ângulos, em simultâneo ao próprio evento?

Eis a dificuldade de pensar a dimensão narrativa desta temporalidade e deste sujeito político, uma vez que é inseparável da intensidade de um presente e do desejo por um todo atomizado. Afinal, há um paradoxo neste narrar de junho de 2013, por um lado precisamos encaixar este infinito do todo na linguagem. E, por outro, narrar, no contexto das manifestações de junho de 2013, é também contribuir para experiência deste *todo*, uma vez que a produção subjetiva e política deste acontecimento se faz no tempo do agora. Mas, como bem pondera Sibilia a respeito deste *Aleph* contemporâneo,

> O pensamento se articula na linguagem, inclusive nas linguagens não puramente verbais, como as diversas gramáticas audiovisuais e os hipertextos da web, que mesmo sendo não-lineares em sua fragmentação estilhaçada, só podem ser processadas pelo pensamento no pertinaz caráter sucessivo da leitura. Além disso, aquela proeza impossível se vê ainda

> mais dificultada porque 'nossa mente é porosa para o esquecimento', como aponta o próprio Borges. (Sibilia, 2008: 120)

Somos, portanto, mais uma vez postos ao lado de G.H e sua necessidade de narrar seu gesto antropofágico – como transubstanciar na linguagem aquele tempo, de um presente intenso, mas que provoca múltiplas fissuras no ser e na sua própria história. Porque não se trata apenas de viver um presente intensificado ou de referendar uma temporalidade contemporânea, mas de uma desconstrução de si, da cidade e da política. Como em G.H, há um narrar que precisa dar conta de um gesto que simultaneamente encara e engole o tempo. Trata-se de um saber duplo, de ter a consciência de que o *todo* não cabe na linguagem, mas também que a política desestabilizadora não cabe na sucessão temporal. O lugar da produção é fundamental, que é deste *presente inflado*, mesmo que tenha um encontro inexorável com a linguagem, que age de forma reflexiva encarando o monstro do presente. Se olharmos mais uma vez o plano sequência *Leblon em chamas* poderemos ver como ele incorpora esta problemática.

A câmera flutua pelas ruas, já não há muita ação, não vemos nenhuma cena de confronto, mas vemos em cada cruzamento uma barricada em chamas. Este plano nos convida a contemplar a paisagem em chamas, não tanto a ação, o fazer, mas um estado, das ruas em chamas, que só acessamos diante do deslocamento da câmera e da duração do plano. Neste caso, temos um fragmento de uma noite, um pequeno pedaço de um todo, que faz uso da duração do plano como lugar de produção da experiência política do protesto. Este fragmento está longe de uma representação e se aproxima da configuração da experiência de um tempo suspenso, o que não deixa de ser uma forma temporal que participa do presente intenso dos protestos. Suspender o tempo também é uma forma de apontar para o processo, para o presente da luta que se forjou naquela noite, no entanto difere em natureza do *Aleph*. Esta imagem está mais próxima de uma fabulação sobre a resistência daquela noite do que uma revelação, como é o ponto que tudo nos mostra. Evidentemente que é uma fabulação amarrada à realidade daquela noite, comprometida a produzir um pedaço deste mundo no tempo. Se este fabular é uma forma de narrar, e nesse sentido, de encapsular uma experiência do tempo, não nos aproximaria do que Deleuze chama a partir de Perrault de "flagrante delito de fabulação" (2008: 157)? E não é a fabulação a elaboração de um

território que poderíamos identificar aqui como um corpo, uma forma de incorporação deste novo tempo?

Este corpo se configura como uma imagem liminar entre as ruas e as telas. Ele nasce do tempo de agora, de uma luta que acontece no presente e se fortalece intensificando este tempo, por isso ele habita múltiplas telas e se desprende de múltiplas câmeras – celulares, câmeras de vídeo, câmeras aéreas, drones – o corpo como experiência traz este desejo por ser um *Aleph*, de ser todas estas imagens em simultâneo, na pontas dos dedos em cada clique que se dá na rede. Mas é também cada fragmento isolado, cada pedaço do protesto que evoca a fabulação como possibilidade da experiência do *presente inflado*. Nesse sentido, é o gesto isolado do vôo sobre as chamas, mas também pode ser todos os gestos que a manifestação traz consigo na sua materialidade complexa, a chama que queima e já queimou em tantos outros lugares e tempos. É toda barricada que interrompe a ordem sensível da cidade, que como dirá Rancière, "Antes de ser uma tática militar, a barricada foi uma desordem de lugares e seus usos." (2016: 66)[46].

A pergunta que precisamos fazer agora é como apreender este corpo que existiu na brevidade dos protestos? O que nos leva a pensar sobre a permanência deste corpo hoje e como podemos olhar retrospectivamente este tempo do agora. Porque se parte da potência destas imagens, e deste corpo, é sua existência a partir da intensidade do presente, como ele se torna passado, se é que ele se torna passado simplesmente ou como atualizar a potência deste presente hoje enquanto olhamos para ele?

[46] tradução livre de "Before becoming a military tactic, the barricade was a disorder of places and of their use." (Rancière, 2016: 66)

2.3 Olhar as brasas

Figura 8 Fotograma do vídeo *Leblon em chamas, 17 de julho de 2013* do coletivo Tarja Preta[47]

Arquivo das redes

Na noite do dia 17 de julho de 2013, há mais ou menos quatro anos atrás, uma multidão tomou as ruas do Leblon. Ocuparam a rua da casa do então governador Sérgio Cabral e pediram a sua renúncia. Hoje, enquanto escrevo este texto, o agora ex-governador, se encontra preso em um presídio acusado de corrupção. A imagem de Sérgio Cabral preso se soma a todas as outras que vejo e revejo agora na tela do computador: a multidão nas ruas gritando fora Cabral, a violência desmesurada da polícia contra manifestantes, a resistência dos jovens, as ruas com infindas barricadas queimando, bancos e lojas depredadas, a fachada do prédio do Jornal Globo sendo atacada, um jovem que aparece em diversos vídeos com a faixa – a barricada fecha a rua para abrir novos caminhos.

O risco que esses corpos correram, a "abertura da barricada", tomam outro corpo quando pensamos não só no ex-governador preso, mas no próprio Estado do Rio de Janeiro declarando-se falido. Da mesma forma que, o próprio rosto do ex-governador preso, as grades e o aparato policial que hoje protegem a Assembléia Legislativa do Estado, também se alteram a cada vez que aciono estas imagens. A

[47] visto em março de 2017: www.youtube.com/watch?v=anuiVIVfnZ4

afetação é mútua, diria que estas imagens do presente não podem se isentar das imagens de junho.

Olhar, devorar, estas imagens passa pela natureza e materialidade deste arquivo. Focault alerta para o papel do arquivo na produção de sentido, na construção do saber e como ele é um corpo por onde os enunciados se atualizam constantemente,

> Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. (Focault, 2008: 147)

Em que o acesso a este arquivo de imagens de junho na internet difere deste arquivo descrito por Focault? Se por um lado, ele também é não linear, feito por conexões múltiplas e dependendo da sua busca, rarefeito, por outro é acumulativo, excessivo, imbuído de uma ideia de infinito e inscrito em uma temporalidade contemporânea. Não há o gesto da busca física pelos documentos e objetos e não há um recorte, ordenamento destes mesmos no espaço. É preciso fazer uma busca por palavras chaves e a rede lhe oferece a partir de suas máquinas de busca, opções de vídeos. Quem organiza as imagens nas redes? Quem busca? São os algoritmos que regem as máquinas, os interesses comerciais ou a quantidade de visionamentos de cada vídeo?

Estas imagens, uma vez que não há um recorte, não fazem parte de um arquivo propriamente, mas de um *dispositivo* a partir do qual, a cada novo acesso, inventamos o nosso próprio arquivo que existirá pelo breve tempo de nossa consulta. O ato de vê-las, de construir um conjunto, é o de elaborar um arquivo breve – um arquivo dos corpos nas ruas. Aqui o termo *dispositivo* compreende seu sentido ampliado por Agamben (2009), referente não apenas a estruturas vinculadas a relações de poder como instituições, discursos, práticas, mas a qualquer instância, técnica e aparelho contemporâneo que, na sua relação com seres vivos, desencadeia processos de subjetificação e dessubjetificação.

Logo podemos pensar que o gesto de olhar, devorar, é também um gesto contra captura do *dispositivo* das redes, que ao mesmo tempo se propõe repositório de todas as imagens, sem exceção, promovendo este aparente ser infinito e sem corrosão, é também o lugar da dispersão e onde tudo se esfumaça.

Olhar e devorar é compor um corpo breve com as imagens a partir de uma montagem de quem agora acessa cada uma delas. Nesse sentido, olhar também é um processo de produção subjetiva e política, na medida em que se cria contornos ou caminhos, mesmo que enviesados, mesmo que se bifurquem, dentro do infinito das redes, contra a totalidade das imagens que nos assombra com a impossibilidade de vivenciá-las.

Um corpo feito de fragmentos de imagens atravessado pela minha experiência no acesso nas redes, pelos caminhos que por ventura faço e que existirá na duração breve deste visionamento – corpo pronto para se roer com os dentes e a cada mordida se tornar outro com ele. Deglutir como G.H em que o gesto antropofágico não seja apenas o consumo da experiência atomizada deste corpo de barata/imagens, mas uma desconstrução de si e do *dispositivo* que dá a ver este corpo.

Deglutir não significa determinar lugares, sujeitos, gestos, mas abrir um processo e ser sujeitos, lugares, gestos, em construção. Cada vez que retornamos às redes para ver as imagens é um novo corpo que se constrói, novos processos de subjetificação e ação política são engendrados. A montagem, as imagens do presente, o percurso, o contexto, cada elemento contribui para este novo corpo.

Logo, a narrativa dos relatos sobre junho, a partir destas imagens, não pode ser imóvel, mas sempre em construção, sempre em risco de se tornar alguma coisa. Mesmo distante no tempo, o relato também compartilha o risco subjetivo e político da relação entre as imagens e as ruas. Por isso a dimensão política deste corpo é tão importante, uma vez que ela não é pré-determinada e depende de quem vai acioná-la – é preciso fazer a insurgência incorporar.

Sobrevivências

Em Maio de 2013, um pouco antes das ruas explodirem. O Museu de arte do Rio, o MAR, organizou uma exposição do *Atlas, Suíte*[48] de Waby Waburg com curadoria de Didi-Huberman que também realizou duas conferências na cidade. Suas falas foram sobre Warburg e Pasolini e um termo se sobressaía em suas análises – sobrevivência.

Em relação a Warburg, Didi-Huberman (2013) se interessa pela forma como seu pensamento sobre a imagem reformula uma abordagem da história da arte. Ao invés de olhar uma obra a partir de suas amarras, "O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc." (Didi-Huberman, 2013: 33), aquilo que *territorializa* a imagem, Waburg propõe pensar a partir de deslocamentos e daquilo que *desterritorializa* nosso olhar sobre a obra ou seja, buscar suas sobrevivências, seus fantasmas, aquilo que não está mais no mundo, mas permanece como potência, como virtualidade, na imagem,

> Ora, isso traz uma consequência fundamental para a história da arte (...), ficamos diante da imagem como *diante de um tempo complexo*, o tempo provisoriamente configurado, dinâmico, desses próprios movimentos. A consequência – ou o desafio – de um 'alargamento metódico das fronteiras' não é historicidade. Isso significa, claramente, que *o tempo da imagem não é o tempo da história* em geral (...) (Didi-Huberman, 2013: 35)

Olhar estas imagens e relacioná-las a partir dos fantasmas que nelas habitam é produzir um pensamento sobre os sintomas do presente, que é também produzir um deslocamento sobre a história, que é o nosso interesse neste capítulo. A história da arte deixa de ser uma linha contínua evolutiva de estilos, autores, hierarquias, e passa a ser uma história não linear, complexa, daqueles fantasmas (sintomas) que permanecem assombrando o presente. E mais importante, é através de um olhar sobre as imagens que é possível trazer à superfície estes fantasmas. A imagem e uma

[48] trata-se de uma sequência, uma *suíte*, de fotografias imprensas em placas de madeiras que podem ser montadas de diversas formas. As imagens destes quadros são retiradas de obras, quadros, de outros *Atlas*, tendo como a origem o *Atlas* warbuguiano que é um conjunto de imagens agrupadas por temas, relações, perspectivas formais e estéticas. Não se trata de um "*resumo em imagens*, mas um *pensamento por imagens*" (Didi-Huberman, 2013: 383)

montagem de imagens nos serve para pensar o presente e a história como parte de uma temporalidade complexa.

A fala de Didi-Huberman sobre Pasolini parte de seu livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (2011) em que, através do próprio Pasolini, associa de forma poética a resistência política à luz intermitente dos vaga-lumes. Na análise de Didi-Huberman, em um primeiro momento, ainda durante a Segunda Guerra Mundial, os vaga-lumes são um respiro à luz dura, fria e desumana dos holofotes das tropas fascistas. Mas, alguns meses antes de ser assassinado, em 1975, Pasolini decreta a morte da luz dos vaga-lumes diante do excesso de luz dos projetores fascistas que perderam a guerra, mas triunfaram na vida social, como afirma Didi-Huberman,

> O 'verdadeiro fascismo' diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que 'conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade', e é por isso que é preciso chamar de genocídio 'essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia. (Didi-Huberman, 2011: 29)

Pasolini vê o seu presente como a vitória de um modo de vida burguês e de uma estética "fascista", que nega a diversidade de vidas e desejos, que se apropria e transforma tudo em mercadoria. Pasolini não vê saída neste cenário contemporâneo, não vê possibilidade de resistência uma vez que a violência da luz desse novo fascismo engole qualquer lampejo, qualquer intermitência, qualquer produção que não se enquadre ou se encaixe na tez branca e ofuscante dos holofotes.

O que Didi-Huberman se propõe a perguntar, a partir de Pasolini, seria se não há mesmo mais vaga-lumes? Não há possibilidade de resistir à luz acachapante e branca? Não há uma sobrevivência deste gesto transgressor dos vaga-lumes contra a noite? E como seria esta luz que resiste diante deste novo contexto, desta outra forma do fascismo operar? Ou ainda, como propõe o próprio Didi-Huberman,

> Para conhecer os vaga-lumes, é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que esta noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: é preciso cerca de cinco mil vaga lumes para produzir uma luz equivalente à única vela. Assim como existe uma literatura menor – como bem o mostraram Gilles Delueze e Félix Guattari a respeito de Kafka –, haveria uma luz *menor* possuindo os mesmos aspectos filosóficos: 'um forte coeficiente de desterritorialização'; 'tudo ale é político'; 'tudo adquire um

> valor coletivo', de modo que tudo ali fala do povo e das 'condições revolucionárias' imanentes à sua própria marginalização. (Didi-Huberman, 2011: 52)

Enquanto a sobrevivência dos vaga-lumes ainda ecoava na cidade do Rio de Janeiro, as ruas foram tomadas e a multidão sublevou-se, os vaga-lumes incorporaram. E poderíamos dizer que não se tratou de minúsculos vaga-lumes, nem de luzes intermitentes, mas corpos incendiários e de uma luz incandescente que embaralhou e desorganizou a luz e as múltiplas estratégias dos projetores. Nesse sentido, contra uma luz que tudo ilumina, a única saída foi a explosão com seus múltiplos estilhaços. E durante os protestos, se pensarmos nas narrativas da grande mídia, houve tentativas de jogar luz no acontecimento, de apaziguar a potência da explosão e seus fragmentos, mas a noite insistiu em se impor para que as chamas de fogo permanecessem visíveis.

Narrar à contrapelo

Olhar as imagens não é apenas ver, mas produzir um pensamento, como afirma Didi-Huberman (2013). É preciso pensar a imagem, a imagem e um conjunto de imagens como forma de pensamento sobre o mundo, sobre a história, sobre algum acontecimento. As imagens podem nos servir não apenas como um testemunho ocular, mas como um relato do que aconteceu ao mesmo tempo que podem ser um pensamento sobre o presente. E a imagem em si, isolada, não é nada se não posta em relação com o mundo, com outras imagens e com os fantasmas que nela habitam.

Vale relembrar alguns pontos das celebres teses *Sobre o conceito de história* do Benjamin (2008), embora devemos marcar desde já uma experiência distinta de olhar estas imagens contemporâneas de junho para uma experiência moderna presente neste texto escrito em 1939 por um intelectual que fugia do fascismo. Uma diferença fundamental, em termos de experiência e portanto também de uma estética (*aesthesis*), é que estas imagens de junho não tratam de impossibilidades ou de perdas, tão presentes no texto Benjaminiano – "a *perda* da tradição, a *perda* da narração clássica, a *perda* da aura etc..." (Gangnebin, 1999: 2). Pelo contrário, aqui há explosão de possibilidades e produção política, ao invés de perdas, podemos falar de quebras: quebra de uma realidade política, quebra da representação e quebra de uma temporalidade linear vigente. Nos interessa em Benjamin, um pensamento crítico

sobre a história, sobre o ofício de contar a história, sobre como contar a história pode ser um gesto de ruptura e sublevação que se aproxima do gesto político que esta análise gostaria de incorporar.

De imediato, Benjamin nos alerta para o fato de que para combater a "tempestade do progresso" (2008: 226), o fascismo, não se trata apenas de contar uma outra história, mas de como contar a história. Uma abordagem crítica da história é indissociável da sua forma narrativa, logo pensar a história, é elaborar outra forma narrativa, que não deixa de ser outra forma de experimentar e relatar o presente.

Esta análise tem insistido na importância da dimensão narrativa tanto na produção subjetiva e política de junho, como no nosso gesto de olhar esta produção. Se há ruptura na ação das ruas, se há invenções e outras experiências temporais sendo engendradas, os relatos e os narrares sobre junho devem incorporar estas interrupções na sua forma. Vale a pena retomar dois pontos abordados por Benjamin (2008) para pensar a constituição desse novo narrar da história.

O primeiro é a imagem clássica a partir do gesto de "escovar a história a contrapelo" (Benjamin, 2008: 224) que seria uma forma de se opor a um contar triunfalista e progressista de um "historicismo" que nega a violência do processo histórico e a relação intrínseca entre barbárie e cultura. Contar a história a contrapelo é entender que não se pode conhecer um acontecimento por completo, que não há uma explicação da história, mas uma forma de compor com uma experiência da história, com algum resto, pedaço que ainda "relampeja" no presente – alguma fagulha a ponto de acender. Nesse sentido, produzir um relato da história deve ser também um gesto de revolta, um gesto de luta contra o *status quo* – um sopro na brasa quente.

O segundo é opor o "tempo homogêneo e vazio" da história a um tempo "saturado de agoras" (Benjamin, 2008: 229). Trata-se de pensar um tempo, uma forma narrativa, que combata o tempo regular de um historicismo e historiografia iluminista que, como nos descreve Gagnebin, é " (...) esse tempo indiferente e infinito que corre, sempre igual a si mesmo, que passa engolfando o sofrimento, o horror, mas também o êxtase e a felicidade." (1999, 96). Uma história que opera a partir da lógica da causa e efeito como se houvesse um único caminho natural e o papel do historiador fosse decifrar as causas que nos trazem ao presente e, por sua vez, quais seriam os efeitos que se projetam no futuro.

O "tempo de agora" seria aquele capaz de "explodir o *continuum* da história" (Benjamin, 2008: 230), típico de uma temporalidade revolucionária que inaugura um novo tempo, uma nova história a partir de um instante, um agora, intensificado, capaz de trazer a tona os vencidos de outrora, de fazer do passado, do e no presente, uma "experiência única" (2008: 231). Benjamin aposta na ação de um presente intensificado em conjunto com um olhar sobre o passado, sobre alguma sobra de um passado, para compor uma nova história que é uma forma de reescrever o presente.

A tarefa do historiador seria a de instaurar um novo tempo, "um tempo saturado de agoras" como forma de intervir no presente. Mas, e quando, como é o caso de junho de 2013, o próprio acontecimento evoca a experiência de um presente intensificado? Não poderíamos, no contexto da noite de protestos no Leblon, falar da explosão de um *continuum* da cidade? Seria portanto, em termos estéticos, pensar esta medida de intensidades, de sobreposição de "presentes" e de "rupturas", de atualizar a abertura do gesto incendiário inicial das ruas em nova abertura?

Não é assim que pensa G.H, quando lembra da barata que a encara com seu sangue espesso e de como despiu de si mesma ao abocanhá-la? Como, a partir de um narrar, mantém a fenda que se abriu entre seu corpo e o corpo da barata, entre seus dentes e suas infinitas cascas, para onde escorrem as duas, mulher e inseto?

Breve percurso

Vejamos as *sobrevivências*, explosões e temporalidades complexas a partir de um breve percurso por algumas imagens em uma busca com a frase "Leblon em chamas" no *youtube*. Há quatro vídeos quase com o mesmo título, embora um deles faz referência também à rua Ataulfo de Paiva e o outro à noite de 17 de julho.[49] Foram postados próximos um do outro, dois no dia 17, um no dia 19 e outro no 24 de julho. Destes quatro, apenas um é composto de uma edição de diversos planos, é um vídeo feito pelo coletivo *Tarja Preta Terrorismo Editorial*. Os outros vídeos contém apenas um plano sequência. Pessoas gravaram estas imagens e postaram na internet com o mesmo título – Leblon em chamas. Esta noite de barricadas parece clamar

[49] os vídeos são: https://www.youtube.com/watch?v=WEHzAhB6j_w / https://www.youtube.com/watch?v=ce6ueMwVmAI / https://www.youtube.com/watch?v=8kljQwNGE-U / https://www.youtube.com/watch?v=anuiVIVfnZ4

pelas chamas, talvez seja a composição das imagens que priorizam a extensão do fogo pelo bairro. Diria, por tudo que tem sido pensado nesse texto, que a experiência compartilhada entre os corpos nas ruas e as imagens nas telas clama pelas chamas, pelo "Leblon em chamas". A coincidência do título se vincula a esta experiência estética entre imagem e ação política e nesse território liminar, o bairro do Leblon, ardeu no fogo e ao acionar estas imagens mais uma vez reacendo estas chamas.

O vídeo editado pelo coletivo *Tarja Preta Terrorismo Editorial* se diferencia dos outros três. É o único que parte de um coletivo de mídia ativistas e que durante junho produziu uma série de vídeos registrando os confrontos das grandes manifestações, a saber: *a batalha da Aler, 17 de junho de 2013*; *a batalha da Presidente Vargas, 20 de junho de 2013*; *a batalha do maracanã, 20 de junho de 2013*; *a batalha de laranjeiras, 11 de julho de 2013* e a *batalha pela educação, 7 de outubro de 2013*[50]. O que de imediato ressalta mais uma vez a importância das chamas na noite de 17 de julho, uma vez que o registro do Leblon é único que não é descrito no título como uma "batalha" e quebra a série de "batalhas".

Vale registrar que a palavra batalha para marcar o confronto e a resistência reverbera um marco do cinema Latino Americano, o registro incansável da turbulência do Chile durante a queda e a instauração do golpe militar na trilogia documental *A batalha do Chile* de Guzman (Chile, 1975, 1977 e 1979). No filme chileno como nas "batalhas" cariocas, há a prática de sair as ruas com câmeras não só com intuito de registrar o que acontece, mas de produzir uma resistência através da produção e circulação das imagens. Basta pensar na relação entre o *Manifesto de los cineastas de la Unidad Popular* (1970) e os manuais da mídia ativistas de agora que reivindicam a imagem como campo de luta e de agenciamento de uma resistência popular para pensar como práticas documentais que se iniciaram na década de setenta no Chile são atualizadas no Rio de Janeiro de hoje,

> Dessa maneira, noções clássicas do cinema militante estão presentes no Manifesto: o filme como arma, e seu realizador como sujeito político comprometido com as modificações sociais. Sua quarta declaração evidencia essa orientação: 'Entendemos por arte revolucionária aquela que

[50] os vídeos podem ser vistos em: https://www.youtube.com/watch?v=5MAg4mq7Zq8 / https://www.youtube.com/watch?v=h0wAA4fXTsI / https://www.youtube.com/watch?v=oyk61sMhF6w / https://www.youtube.com/watch?v=wU5F71VdFK4 / https://www.youtube.com/watch?v=nE33cBu0ZeE

> nasce da relação conjunta do artista com o povo, unidos por um objetivo comum: a libertação. O povo, como motivador da ação e efetivamente o criador; o cineasta, como seu instrumento de comunicação.' (MANIFESTO, 1970, Apud MOUESCA, 1988, p. 71, tradução nossa) (Aguiar, 2013: 115).

Podemos pensar como, as quatro imagens justapostas compondo o breve arquivo "Leblon em chamas", produzem um relato do acontecimento ao mesmo tempo que o olhar sobre esse relato produz um narrar sobre a história do acontecimento. Os vídeos apresentam duas intensidade de tempos, a do confronto presente no vídeo do *Tarja Preta* e do pós-confronto da celebração das chamas e das barricadas que se estende pelos outros três vídeos. São os planos sequência que incorporam o tempo do pós-confronto, das ruas ocupadas por chamas e corpos aleatórios.

Mas, vendo em conjunto, este arquivo breve das chamas, convivem na mesma tela o gesto de revolta dos jovens que enfrentam a polícia com seus rostos mascarados, escudos de tapume e pedras com as câmeras que seguem pelo espaço registrando as fogueiras. São ações que se desdobram uma nas outras, e mesmo o algoritmo de busca me diz isso quando elenca esta sequência de vídeos. Há aqui uma chama que perpassa quatro postagens nesta rede.

Nesse momento do arquivo breve, ao ver as imagens tecemos mais continuidades do que quebra entre elas: na fluidez do plano que segue flutuando pelas ruas registrando as barricadas com a agitação dos corpos em confronto; a fumaça rasteira das bombas de gás chutadas pelos black blocs que se junta à fumaça que sobe ao céu dos lixos incendiados; os gritos de fora Cabral, os estrondos das bombas com o trepidar das chamas e os gritos eufóricos; o manequim amarrado ao poste e a "queima de estoque" das roupas de uma franquia de moda com um manifestante que ergue uma faixa atrás do fogo com os dizeres: "a barricada fecha a rua para abrir caminhos".

Se há resistência, luta, violência por parte da polícia, há a vitória da ocupação do bairro e das ruas. Estas imagens juntas compõe esta noite em que as ruas do Leblon, bairro nobre do Rio de Janeiro, foram ocupadas por barricadas em chamas. É uma vitória dos corpos e do fogo que ocupa os planos, o fundo do quadro e o movimento das câmeras. Não é a luz intermitente dos vaga-lumes, mas a trepidante do fogo. Não é apenas o gesto incendiário nas ruas, mas também sua incorporação pelas imagens e em uma montagem de um arquivo que será sempre breve, pessoal, no *dispositivo* das redes, mas sempre na possibilidade de ser atualizado e vivenciado.

As imagens vistas à luz de hoje, pós impeachment da presidenta Dilma, pós prisão do ex-governador Sérgio Cabral, pós copa do Mundo no Brasil, pós Olimpíadas no Rio de Janeiro, com o Estado do Rio de Janeiro à bancarrota, impressionam. A ideia do bairro do Leblon entrincheirado, queimando, faz com que vibremos como a narradora do único vídeo que possui uma voz narrando - "Muitas barricadas feitas ao longo... É quente, é quente, é fogo porra. Olha a rua toda tomada pelas barricadas (...) Os manifestantes vieram hoje com tudo (risos), se era isso que eles queriam eles conseguiram, o Leblon está o caos, olha isso."[51]. Ela está fora de quadro e filma as barricadas e os fogos, estamos olhando junto com ela, e compartilhamos o inusitado, as ruas ardendo, o Leblon tomado. Há alguma coisa nesse horizonte de chamas que nos faz vibrar, reconhecer uma possibilidade de luta, de vitória, de invenção de cidade e vidas, mesmo que seja pelo breve tempo que dure as chamas, mesmo que seja pelo breve tempo que dure nosso arquivo temporário.

Fogo

Se podemos ser outro enquanto devoramos com os olhos estas imagens, se compartilhamos o risco da relação entre as imagens e as ruas, o risco de ser, da produção subjetiva e política de junho, que seja este ser que vibra com a sublevação e com o calor das chamas. Afinal, uma vez as ruas ocupadas, esta virtualidade presente nestas imagens no mar da rede, pode também ser virtualidade nos corpos e no asfalto. Se há risco de ser enquanto se vai as ruas resistir e produzir imagens, há o risco de incorporar este gesto através das imagens, não? Mais do que reconhecer e perceber as sobrevivências, tanto dos conflitos, como das invenções políticas e subjetivas de junho, olhar é provocar esta sobrevivência e produzir permanências. Ao invés de olhar aquilo que queimou, olhar aquilo que ainda pode queimar.

Estes quatro vídeos clamam pelo bairro em chamas. O fogo está presente não só no título, mas no quadro, atraindo quem filma e quem olha. A performance dos manifestantes nas ruas nesta noite produziu inúmeras chamas que também vieram a povoar inúmeras imagens. Bachelard já nos alertava sobre o poder da chama em produzir imagens, mas não só isso, em produzir *fantasias*, "A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores *operadores de imagens*.

[51] visto em março de 2017 : https://www.youtube.com/watch?v=8kljQwNGE-U

Ela nos força a imaginar. Diante dela, desde que se sonhe, o que se percebe não é nada, comparado com o que se imagina." (Bachelard, 1989: 9). Safatle (2016) tinha razão ao propor que olhemos o fogo que queima nas ruas. O que estas imagens produzem aqui e agora, vistas e revistas após o acontecimento no *dispositivo* das redes, são as chamas nas ruas, que não apenas queimam, consomem, impedem o fluxo do trânsito, mas inventam imagens, da luta, da resistência e mais do que tudo, *fantasiam* outros sujeitos e outras cidades.

CAPÍTULO

III

Capítulo III – Meu nome é ninguém

Figura 9 Fotografia de Daniel Marenco/folhapress[52]

"agora, entre meu ser e o ser alheio, a linha da fronteira se rompeu" (Salomão, 2014: 332)

"Tenho fome de me tornar em tudo o que não sou.
Meu ser compondo um bloco **BLOCO** homogêneo e
[coeso para a ação.
[Provocar"
(Salomão, 2014: 194, grifo do autor)

O que nos diz a provocação poética de Waly Salomão? Primeiro, há uma referência a obra de Fernando Pessoa no qual "viver" é sempre "ser outro", viver na medida em que se transforma em outro ou em que deixa-se de ser (Pessoa, 1960). Segundo, que ser é ocupar uma fronteira entre o eu e o outro e nos constituímos a partir dessa incompletude crônica, sempre a caminho do outro, sempre alhures sem

[52] vista em junho de 2017 em http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/17215-melhores-imagens-do-protesto-no-brasil

nunca chegar. Ser é portanto, relação e transformação constante. No entanto, esse entre-lugar se torna um espaço de criação, em que o seres se afetam mutuamente provocando uma ação no mundo. Podemos, neste capítulo, ter como ponto de partida este lugar incompleto e porque não, árido, de um ser ainda a ser feito, como lugar de produção subjetiva, como lugar de invenção política.

Este cruzamento entre o ser antropofágico de Waly, que depende da alteridade para compor uma existência, e os sujeitos forjados nas manifestações de junho nos interessa não apenas como relação poética, mas como uma prática política capaz de afetar o mundo, a cidade e como uma possível ontologia da relação. Há um risco subjetivo presente nos protestos no sentido em que a ação política não está pré determinada antes dos corpos tomarem as ruas, o que significa que o sujeito político que emerge das ruas também partilha deste risco, ele também só existe enquanto rua.

É no encontro multiudinário dos protestos nas ruas em que é possível incorporar uma nova prática política. É preciso portanto, pragmaticamente, ter como ponto de partida um corpo aberto, ou *sem órgãos*, para usar o termo de Deleuze e Guatarri (1996), para poder compor um novo corpo que é também ação política, que é um conjunto de intensidades. Um sujeito que, nos moldes de Waly, é inconcluso e está em constante conformação a partir da relação que constrói com os outros e com a cidade. Um sujeito que existe enquanto dura a ação e enquanto relação.

A forma como o poeta Waly se constrói no mundo nos mobiliza a pensar processos de subjetivação fora do referencial moderno com seus sujeitos e objetos determinados e circunscritos, para compreender a singularidade da sua obra e de sua própria existência. A episteme ameríndia estudada e proposta por Viveiros de Castro nos ajuda a entender o que seria esse ser mútuo determinado pela relação e por sua constante *inconstância*, em que o sujeito é determinado a partir da relação que estabelece com o outro, seja ele humano, animal, vegetal ou mineral. Naquilo que Viveiros de Castro define como *perspectivismo tupinambá* em que identidades são forjadas momentaneamente e dependem da natureza da relação, do contexto e de uma alteridade extrema que compõe não apenas os sujeitos envolvidos na relação, mas o próprio mundo,

> A religião tupinambá, radicada no complexo do exocanibalismo guerreiro, projetava uma forma onde o *socius* constituía-se na relação ao outro, onde a incorporação do outro dependia de um sair de si – o exterior estava em processo incessante de interiorização, e o interior não era mais que

> movimento para fora. (...) O que estou dizendo é que a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da sociedade, e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância. (Castro, 2002: 220)

Como representar esse sujeito que é agência e relação uma vez que sua forma não é determinada e acabada? Este foi talvez o grande dilema da mídia com os protestos de junho de 2013, determinar quem eram os jovens que estavam nas ruas e o que queriam. Uma das violência narrativas da grande mídia, imbuída de seu referencial moderno, foi classificar e organizar estes sujeitos diversos, em especial quando foram reduzidos à figura do vândalo e da violência encarnada, como se o único desejo presente nas ruas fosse o da destruição. As fotos dos jovens mascarados em diversas reportagens se tornavam icônicas e representativas deste "vândalo". Esta imagem foi repetida inúmeras vezes de formas variadas, substituindo os sujeitos, os desejos e as singularidades presentes nos atos nas ruas performados pelos jovens. Toda a multiplicidade presente nos protestos se reduzia a um binarismo limitador dividindo os manifestantes entre pacíficos e ordeiros ou vândalos e baderneiros.

Se por um lado havia um grito gutural de uma juventude urbana dizendo – veja, eu existo, eu desejo. Por outro havia o apagamento deste sujeito e de seus desejos que se insurgiam. Esta disputa subjetiva se fazia através das imagens e era justamente uma forma de estar nas ruas, uma forma de fazer política, os rostos cobertos, que erguia o campo de batalha. A ausência da face como ação política é uma ação que depende da imagem, da imagem do rosto coberto, e é no campo das imagens que os sentidos desse rosto invisível, porém materialmente potente, era disputado. A contradição e complexidade desta luta subjetiva está neste gesto, das máscaras, que surge como forma de proteção contra os gases, para preservar o anonimato de manifestantes, mas também como inscrição subjetiva, do ser sem rosto.

Os desejos múltiplos devem explodir deste rosto invisível. É a sua ausência que vai apontar para a existência de "povos" excluídos da vida na cidade. A não imagem da face, das feições de cada um, irá construir este rosto coberto dos excluídos. Por outro lado, é este mesmo rosto coberto que será agenciado pela grande mídia para apagar a multiplicidade e os desejos destes "excluídos", para reluzi-los à barbárie da violência encarnada.

O grande personagem que surge deste embate é a prática Black Bloc, que em determinados momentos e imagens se tornam os heróis das ruas e em outros os vilões. Mesmo no campo da representação, que tenta valorar suas ações nas ruas como boas ou más, este sujeito político, que se torna protagonista nos protestos de junho, é um sujeito cambiante. Nesse sentido, o que determina a natureza da ação Black Bloc, não é apenas sua performance nas ruas, mas também a agência desta performance pelas imagens. É um ser que se faz no conjunto dos corpos e nas intensidades de suas ações nas ruas. O eco destas intensidades nas imagens e nas narrativas midiáticas irão disputar os seus sentidos.

Se pensarmos na equação de Viveiros de Castro e no *perspectivismo tupinambá*, devemos, no caso de junho, adicionar o campo das imagens como parte da relação e da composição indeterminada do sujeito. Ir às ruas compor com os outros e com o mundo uma ação política que tem uma dimensão performática e corporal é também produzir sobre as ruas e o corpo, imagens. No caso ameríndio, o risco ontológico desse sujeito inconstante, se faz visível no próprio corpo, na tintura, nos adereços, nas máscaras, nos cocares, nas técnicas de diferenciação corporais que garantem ao indivíduo um estatuto humano, mesmo que esta garantia seja passageira (Castro 2002). Nos protestos, este risco está evidentemente presente na própria performance das ruas, em que a resistência à violência policial é seu momento de incorporação mais radical ou seja, de humanidade mais radical. Mas, se faz presente também nas imagens que se tornam em certa medida extensão desse corpo e dessa incorporação, que se torna agente, para retomar a inspiração do perspectivismo, da dimensão humana destes manifestantes, de sua existência como um sujeito da metrópole que também deseja. Se há um sujeito aberto e *sem órgãos*, ele depende das conexões que irá fazer com as imagens, das agencias possíveis presentes nas diversas câmeras que também constituem sua performance nas ruas.

Neste capítulo, desejamos pensar como as imagens agenciam uma produção subjetiva de junho de 2013 e como esta produção se constitui como uma ação política desestabilizadora. Se a força de junho foi justamente a política se fazer no momento de ocupação das ruas, é também neste presente intenso que sujeitos políticos são forjados. A ação política de junho está imbricada com sua produção subjetiva, uma vez que os dois se constituem a partir das ações nas ruas e a partir de uma existência em risco. Três perguntas nos guiam nesta travessia liminar entre as ruas, sujeitos e

política: como se dá esta produção subjetiva, quais suas implicações políticas e como a imagem partilha deste corpo duplamente subjetivo e político?

Desta vez não partiremos de uma imagem, mas de um gesto intempestivo que irrompeu da multidão na noite do dia 20 de junho de 2013 e gerou uma série de imagens. Nesta manifestação, os números oficiais da polícia militar do Rio de Janeiro contabilizaram 300 mil pessoas na avenida Presidente Vargas, mas a mídia ativista noticiou que havia quase um milhão de pessoas nas ruas. Definitivamente, em termos numéricos, esta noite marcou a cidade como um dos maiores protestos da sua história.

Nesse dia todos comemoravam a revogação do aumento das passagens, uma vitória concreta dos protestos, afinal, o aumento nas tarifas foi a fagulha que levou todos às ruas que ficou marcada pelos gritos – "Vem, vem pra rua contra o aumento", "se a passagem não baixar a cidade vai parar" e "pula, sai do chão, contra o aumento do busão". A cidade do Rio de Janeiro foi a primeira a instituir a revogação do aumento e em tese, esta seria uma noite de festa. Mas, quando a manifestação se aproximou da prefeitura ela foi reprimida violentamente pela polícia e muito rapidamente a enorme multidão dispersou.

Na altura do sambódromo um grupo de jovens mascarados resistia ao avanço da polícia utilizando como escudos tapumes de um evento organizado pela Globo por conta da Copa das Confederações, competição organizada pela FIFA que servia como um ensaio dos preparativos para a Copa do Mundo. Não eram portanto, apenas tapumes que se tornavam escudos, mas havia um gesto de destruição aos símbolos do evento da Globo em parceria com a FIFA e sua transformação em ferramentas de luta. Os tapumes brancos se tornavam extensão dos corpos em fúria e ecoavam a violência das reformas urbanas realizadas para a Copa do Mundo de 2014.

O gesto começa neste ponto, quando os jovens transformam os tapumes da FIFA FAN FEST em escudos. Armados com estes tapumes, que se tornavam singulares naquela noite, parte destes jovens enfrentou a tropa de choque e se lançou contra um dos blindados – o caveirão – que diante do gesto inesperado recua. Estes meninos e meninas mascarados, os corpos magros à mostra, não só se lançaram contra a máquina fria e metálica do Estado, mas a fizeram recuar. Talvez o maior símbolo da repressão e violência do Estado, o caveirão, um veículo blindado, comum nas operações policiais nas favelas, recuou diante destes jovens. O gesto é de uma potência incrível, em especial na desmedida dos corpos, a magreza de carne e osso dos jovens contra o peso frio do corpo metálico. E em especial diante de toda a

violência daquela noite em que a polícia jogou bombas por todo o centro acuando manifestantes e transeuntes desde a avenida Presidente Vargas até o bairro da Glória.

Sabemos da existência deste gesto por conta de uma série de imagens que registraram este momento e acessamos sua potência a partir de sua existência imagética. O gesto e as imagens se misturam. Não estava presente no momento em que os jovens enfrentaram a polícia, me restou o gesto agenciado pelas imagens. Aquilo que foi produzido em alguns segundos no confronto com a polícia, passa a se repetir infinitamente nas redes sociais, como se os corpos pudessem ficar suspensos no ato. O caveirão não cessa de recuar nas telas. No entanto, há tanta distância e diferença entre os corpos carnais em risco de se espatifarem e a repetição do gesto através das imagens, não se pode afirmar que são a mesma coisa, o mesmo gesto.

Poderíamos pensar que são um corpo só que se faz entre as ruas e as telas o que é diferente de igualar um com o outro. Um corpo cuja natureza é a intensidade dessas diferenças, desses riscos, dos corpos quando estavam nas ruas e que agora povoam as telas. Seria dizer que a ação Black Bloc, sua produção política e subjetiva habita este corpo entre estes espaços – da carnalidade da rua e da luminescência das imagens.[53]

Este capítulo portanto, se inicia neste corpo contiguo entre os corpos das ruas e suas imagens, nestes corpos que se acoplam às imagens no processo de ação política e de produção subjetiva. O conectivo E é fundamental aqui, uma vez que é uma série de junções e montagens que essas imagens nos dão a ver: dos jovens **E** suas máscaras **E** os tapumes que somam ao gesto de enfrentar a polícia **E** suas máscaras **E** suas bombas **E** seus blindados. É o gesto e a imagem que disputa e agencia sujeitos e política enquanto o protesto acontece e enquanto ele se perpetua no arquivo difuso das redes.

---

[53] segue alguns links com imagens dos manifestantes enfrentando o caveirão no dia 20 de junho de 2013 no Rio de Janeiro. As imagens são diversas, vídeos no youtube de manifestantes, coletivos e mídia ativistas, editados ou não, como também fotos em matérias de jornais e blogs: 1. https://www.youtube.com/watch?v=FTEoPHVTd9Y / 2. https://www.youtube.com/watch?v=h0wAA4fXTsI / 3. https://www.youtube.com/watch?v=-NJiMD9DQ6Q / 4. https://www.youtube.com/watch?v=3myg7k7iV4g / 5. http://www.mepr.org.br/noticias/nacional/755-exercito-sera-lancado-contra-manifestantes-no-rio.html / 6. http://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/17215-melhores-imagens-do-protesto-no-brasil / 7. http://fotonahistoria.blogspot.com.br/2013/07/manifestantes-e-o-caveirao.html

3.1 Sujeito e multidão

Esgotamento

Gostaria de fazer um breve relato, já que estava presente na manifestação do dia 20 de junho de 2013. Embora jornais e fontes oficiais anunciaram um público de 300 mil pessoas na avenida Presidente Vargas, para quem vivenciou o fato, o sentimento era de que havia um milhão nas ruas. Em determinado momento, na altura da rua Uruguaiana subi em uma árvore, e, mesmo que seja apenas uma impressão pessoal, não via fim no mar de gente que caminhava em direção à prefeitura. Imbuído de um velho sentimento de esquerda tinha certeza que iríamos tomar a prefeitura de assalto, éramos um milhão juntos. Mas, embora numerosos e presentes nas ruas, as bandeiras eram múltiplas, os espaços entres os corpos eram grandes, havia uma dispersão na marcha, éramos um milhão, mas não vibrávamos na mesma frequência.

Quando a multidão chegou na prefeitura, nosso ponto final, começou uma confusão. Nesse momento, já ao lado do Canal do Mangue, mas ainda distante da prefeitura, a multidão se adensa e fica difícil seguir adiante. Começo a ouvir bombas de efeito moral, muitas pessoas começam a voltar, a avenida não parece dar vazão a quantidade de pessoas. Os celulares param de funcionar, ninguém consegue mais receber ou fazer ligações. Depois o gás começa a chegar perto de onde estou, o cheiro é inconfundível, sente-se uma leve ardência nos olhos e a vê-se a fumaça espessa que sobe sobre os corpos que estão logo mais na frente. Muitas pessoas decidem correr e fugir das bombas de gás, um carro de som pede para que ninguém corra, para não entrar em pânico. Parte das pessoas presentes, eu incluído, senta-se no chão na tentativa de impedir o avanço das tropas e o pânico. Eis o quadro: centenas de pessoas espremidas entre o canal do mangue e uma grade sentavam no asfalto por orientação de um carro de som, alguns metros na frente subia uma fumaça de gás e ouvia-se estrondos de bombas. Muitas pessoas voltavam correndo, nós que estávamos sentados gritávamos – Resistir! Até a prefeitura! Sim, parece tudo meio estúpido, sentar no asfalto e gritar palavras de ordem contra um inimigo que não se vê o corpo, apenas sua fumaça ardente, mas na hora nada faz muito sentido, muito menos imaginar a polícia enfrentar tanta gente.

Enfim, diante do medo de ser pisoteado e da fumaça branca que insistia em se aproximar, recuei. Quando cheguei em casa no jornal da televisão já não havia mais ninguém na Presidente Vargas, apenas a névoa de gás lacrimogêneo e policiais com suas motos e vestes pretas. O contraste entre caminhar ao lado de um milhão de pessoas, o que acontecia a menos de uma hora atrás e o vazio da imagem do noticiário era impressionante. Não era possível, estava lá há pouco, havia tanta gente, e agora não há nada, apenas o asfalto e as sirenes intermitentes. Fui para o computador e comecei uma segunda etapa da manifestação, até então não havia vivido aquilo, mas iria passar a madrugada nas redes sociais, compartilhando, vendo, comentando imagens de violência policial e também de resistência à ação da polícia. As notícias que apareciam nas redes, em velocidade extraordinária, construíam um Estado de sítio na cidade que se estendia do Centro até a Glória passando pela Lapa. Bares, pessoas nas ruas e tentando chegar em casa, atingidos por bombas e acuados pela polícia, um grupo grande de estudantes cercados no IFCS[54], é um resumo bem breve das imagens e relatos que chegavam através da redes.

Não posso negar a angústia e a raiva a subir pelos ossos naquela noite. Me sentia completamente impotente na nossa pequenez diante da violência descomunal do Estado. A polícia, em pouco tempo, tinha expulsado a multidão das ruas. Era como se tanto esforço, tanta mobilização, não servisse para nada e tínhamos sido de alguma forma derrotados. Experimentava um estado de *esgotamento* no sentido em que via ali, na minha experiência daquela noite e nas imagens que se desdobravam nas redes, um impedimento da política, uma impossibilidade de agir politicamente. Afinal, mesmo uma multidão mobilizada, nada pode fazer contra a máquina violenta do Estado. Um sentimento de *esgotamento* que se assemelha aos estados de *esgotamento* descritos por Palbert em seu *O avesso do niilismo, cartografias do esgotamento* (2013A), em que pensa o *esgotamento* como lugar de produção biopolítica, seja como resultado de uma política de controle do Estado, seja como as reações multiudinárias que podem brotar deste território de terra arrasada,

> É nesses pontos de inflexão que se insinuam, de maneira às vezes imperceptível, os contragolpes que se ensejam, mas também, de maneira espetacular, explosões multiudinárias que denunciam os modos de produção de sentido e valor que caducaram. Para formulá-lo de maneira

[54] Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro que se localiza no Largo de São Francisco no centro do Rio de Janeiro.

> mais precisa, diríamos que não se trata de produzir um amálgama entre niilismo e biopolítica, porém experimentar a dimensão biopolítica do niilismo, a dimensão niilista da biopolítica e o avesso de ambos. Só assim pode aparecer o que se esgotou e aquilo que se insinua a partir de uma força do fora. (Palbert, 2013: 9)

É neste contexto, nesta paisagem desoladora das imagens de violência e de um sentimento de falência pessoal, que vi pela primeira vez os corpos dos jovens armados com alguns tapumes se jogarem contra o caveirão e com esse gesto inesperado fazê-lo recuar. Aquele gesto, na noite atormentada, parecia redimir tudo, como se toda marcha, um milhão de pessoas, fizesse sentido a partir do recuo do caveirão diante dos jovens mascarados. A potência do gesto tomava corpo na experiência das imagens e no sentimento pessoal de *esgotamento*. Ver o salto dos jovens contra o blindado possibilitou uma fenda na experiência do próprio acontecimento de que havia muito mais ali do que um sentimento de derrota. Talvez, sentir uma falência me conectava a uma produção política de abafamento das possibilidades da multidão na rua e uma certa visão anacrônica e teleológica de junho de 2013. A violência da polícia e sua chuva de bombas aliada a uma cobertura da grande mídia focada nos conflitos da noite nos jogava para esta narrativa do fracasso e do sufocamento dos desejos. Já os jovens enfrentando o caveirão foi um sopro inebriante, ali era puro desejo contra a máquina do Estado e algumas das imagens, onde o gesto passava a existir, incorporavam a intensidade desse desejo.

A experiência dessa noite partilhada entre estar nas ruas e vivenciar suas imagens marca um processo subjetivo aliado a uma produção política. Ao mesmo tempo, seja pela ação violenta do Estado ou pela incorporação do desejo dos manifestantes em seu gesto radical, há processos de subjetivação e dessubjetivação. A política e a imagem ocupam este ir e vir do sujeito, o que poderíamos chamar de um – vir a ser do sujeito. O que reafirma este espaço em transe do sujeito, composto com as imagens, como lugar de produção política, como lugar de risco subjetivo.

“Quem” ocupou as ruas?

Mas quem são os “sujeitos” que lançavam contra o caveirão? Quem foram os manifestantes de junho de 2013? De acordo com André Singer, a partir de uma análise de pesquisas feitas durantes os protestos, dois blocos sociais se entrecruzaram nas ruas: um formado por uma classe média mais tradicional e outro por trabalhadores

precarizados ao que denomina de "novo proletariado" (Singer, 2013: 27). Os dois grupos, de acordo com o autor, eram formados majoritariamente por uma mesma faixa etária de jovens e adultos jovens.

Mas, se por um lado há uma certa formação homogênea na composição social daqueles que se lançaram as ruas, o mesmo não pode ser dito sobre as vontades, desejos e inclinações políticas dos manifestantes. Uma das marcas de junho foi a heterogeneidade da multidão nas ruas e a pluralidade de reivindicações. Singer aponta para o fato de uma nova esquerda capitaneada pelo MPL ser o motor das ruas no começo dos protestos. O que marca esta nova esquerda, mais do que um ideário esquerdista anti capitalista, são suas práticas de organização políticas deshierarquizadas e horizontais.

No entanto, ainda de acordo com Singer, ao longo das manifestações, pontas extremas à esquerda e à direita se fazem mais presentes, o que abre espaço para o surgimento de um amplo espectro centrista em que a pauta anti corrupção e anti governo ganha força,

> O fato é que, a partir do momento em que importantes setores de classe média foram as ruas, o que havia sido um movimento da nova esquerda passou a ser um arco-íris, em que ficaram juntos desde a extrema-esquerda até a extrema direita. As manifestações adquirem, a partir daí, um viés *oposicionista* que não tinha antes, tanto ao governo federal quanto aos governos estaduais e municipais. (Singer, 2013: p.34)

O quadro apresentado por Singer é válido por expor a composição social dos protestos, como por exemplo: a presença majoritária de uma juventude urbana descontente nas ruas; novas práticas políticas como força motriz, pelo menos no que tange ao inicio das agitações; a heterogeneidade dos desejos que se faziam ali presentes e as disputas narrativas que ocorreram tanto à esquerda quanto à direita, reflexo de um risco político inerente às ruas. Singer propõe, a partir de sua descrição, abrir uma reflexão sobre os acontecimentos de junho, em especial construir uma análise sobre os grupos de força atuando nas manifestações e os sentidos possíveis desse amálgama social. O autor termina por construir uma certa radiografia dos protestos, em que é possível ver todas as partes que compõe sua turbulência, e estabelece uma linha temporal sucessiva por onde estas partes se movimentam – ora tomadas ainda pelas práticas horizontais de uma nova esquerda e ora por forças conservadoras de um discurso anti corrupção.

Nosso proposta, embora reconheça a importância e os dados expressivos apresentados por Singer, segue por outro caminho. Ao pensar os sujeitos e suas práticas subjetivas, não nos interessa a pergunta quem são os mascarados? Mas, como atuam nas ruas? Já que acreditamos que o "quem" se apresenta mesmo nas ações. E nesse sentido importa olhar para aquilo que se expressou durante os protestos, as performances, as cenas e os corpos se agitando nas ruas. O que esse encontro, entre grupos similares por um lado e heterogêneos por outro, produziu? E apostar que é nessa produção das ruas, subjetiva e política, onde se encontra a força das jornadas de junho. Se houve um processo de organização política diferenciado, de uma "nova esquerda", os resultados desse processo devem ser pensados por uma nova ótica ou por uma nova forma de olhar a ação política. Portanto, ao invés de concentrar nos resultados efetivos e institucionais de junho, nos concentramos naquilo, mesmo que rarefeito ou difuso, foi produzido nas ruas.

Há um dado fundamental apresentado por Singer e que se mistura nessa produção política, o fato de uma parte significativa das forças presentes nas ruas serem formadas pelo que chama de "novo proletariado". E neste capítulo gostaríamos de pensar a partir deste lugar subjetivo, do trabalhador precarizado que Singer identifica como "novo proletariado", como um lugar de produção política. Menos uma identidade ou uma forma de organizar os sentidos de um grupo social que se torna protagonista de uma luta, e mais um espaço de elaboração subjetiva capaz de produzir ações políticas.

No contexto dos protestos de junho de 2013 e das imagens que agenciam uma produção política e subjetiva, quando falamos sujeito, estamos de início propondo uma relação entre os indivíduos singulares que estão nas ruas e a multidão que eles formam. Este sujeito portanto, não existe apenas isolado, está sempre tensionado nesta relação com outros sujeitos e com as ruas. É um sujeito que faz parte da multidão que ocupa as ruas da cidade. Sua natureza é a desse desdobrar-se em outros indivíduos singulares e da relação deste conjunto com as imagens. É neste sentido que de imediato ele se desdobra em dois, nele mesmo e nele com a multidão agenciado pelas imagens. Desdobrar-se em dois, como forma de estar nas ruas e conformar sujeitos já é uma ação política.

Eu sou a multidão

Não podemos esquecer um dos gritos de junho – eu sou a multidão. Que propõe esta existência difusa de um eu que é muitos. E devemos também pensar que este não é apenas um grito, mas que há também durante os protestos uma série de ações e gestos que performam esta forma de ser muitos. Um ser muitos que produz um corpo estético para ser visto e enquadrado por múltiplas lentes. Ser multidão não é apenas dizer mas engendrar cenas em que esta existência seja possível. O uso das máscaras por diversos sujeitos – black blocs, imprensa, ativistas e até grupos anônimos – é uma forma da multidão incorporar. Nosso rosto é o mesmo rosto, poderiam dizer atrás das máscaras ou que meu rosto, sua singularidade, não importa. Outra prática, bastante comum, eram os jograis como forma de repassar as decisões tomadas no calor das ruas em que a fala de uma pessoa era repetida por diversas outras como ondas de corais que percorriam a extensão dos corpos nas ruas. A fala, nesse caso, deixa de pertencer a um indivíduo e passa a ser compartilhada por todos ali presentes. Nestes dois casos há uma materialidade imagética e sonora potencializada pelas imagens. O ser multidão sendo ato, som e imagem.

Devemos ter atenção ao termo multidão. Não podemos, por exemplo, afirmar que um manifestante quando diz ou quando escreve em um cartaz – eu sou a multidão – esteja se referindo ao livro *Multidão: guerra e democracia* de Hardt e Negri (2005). Na língua portuguesa não há palavras diferentes para designar a "multidão" das ruas como no inglês em que o uso mais comum seria dizer *crowd* ao invés de *multitude*. Afinal, turba e multidão não são a mesma coisa. No entanto, é evidente que os sentidos da multidão de Hardt e Negri reverberam nas práticas multiudinárias de junho de 2013,

> A multidão é composta de inúmeras diferenças internas que nunca poderão ser reduzidas a uma unidade ou identidade única – diferente culturas, raças, etnias, gêneros e orientações sexuais; diferentes formas de trabalho; diferentes maneiras de viver; diferentes visões de mundo; e diferentes desejos. A multidão é uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares. (Hardt e Negri, 2005: 12)

Uma vez que não é uma afinidade identitária o que congrega a multidão, o que a impele a agir em conjunto, é a partilha de um *comum*, embora este "é menos descoberto do que produzido" (Hardt e Negri, 2005: 14). A biopolítica que opera as

formas contemporâneas de trabalho, desterritorializado, deserializado, imaterial, horizontal, dá corpo às redes de cooperação, conhecimento, comunicação – práticas – atravessadas pela produção de um *comum* que une trabalhadores nas suas condições difusas, precárias, porém singulares. Nesse sentido, há por parte dos autores, um enfoque fundamental em uma ideia de classe ou, para usar o termo trazido por Singer, de um "novo proletário", de que a multidão como ação política, se conecta por conta de uma experiência social das novas formas do trabalho, de uma luta de classes reelaborada e de uma nova configuração biopolítica,

> Da perspectiva socioeconômica, a multidão é o sujeito do trabalho comum, isto é, o corpo real da produção pós-moderna, e ao mesmo tempo o objeto que o capital coletivo tentar tornar o corpo de seu desenvolvimento global. O capital deseja tornar a multidão em uma unidade orgânica, como o Estado deseja torná-la povo. Isto é por onde, através das lutas do trabalho, a verdadeira figura da produção biopolítica da multidão começa a emergir. (Hardt e Negri, 2005: 101)

Em relação a junho, como aponta o estudo de Singer, muito se falou do surgimento de uma nova classe média resultado das políticas sociais de distribuição de renda nos dez anos de governo petista. E como define Chauí em artigo em que problematiza uma ideia de classe média e de uma nova classe média, se é que de fato podemos utilizar estes termos para descrever os movimentos de ascensão social nos últimos anos no Brasil, esta nova "classe" se vincula primordialmente as condições sócio econômicas do mundo do trabalho, mas não apenas isso, também aos valores neoliberais que englobam o capitalismo contemporâneo,

> Ao mesmo tempo, entretanto, quando dizemos que se trata de uma *nova* classe trabalhadora consideramos que a novidade não se encontra apenas nos efeitos das políticas sociais e econômicas, mas também nos dois elementos trazidos pelo neoliberalismo, quais sejam, de um lado, a fragmentação, terceirização e precarização do trabalho e, de outro, a incorporação à classe trabalhadora se segmentos sociais que, nas formas anteriores do capitalismo, teriam pertencido à classe média. (Chauí, 2013:130)

Nesta perspectiva, poderíamos afirmar que as agitações de junho se vinculam a uma experiência de vida marcada pelas novas formas de organização do trabalho e das vidas nas cidades. Se por um lado podemos confirmar uma ascensão social através da diminuição dos níveis de desemprego e de um grupo social que passa a ser

assalariado, por outro, as condições destes trabalhos e desta nova realidade, como da vida na cidade e de seus serviços, seguem precárias. Poderíamos perguntar é se a presença desse grupo ou grupos nos protestos basta para incorporar a multidão de Hardt e Negri e a produção de um *comum*? E se for o caso, se poderíamos enquadrar as jornadas de junho como parte da luta de classes dos trabalhadores em uma composição contemporânea e biopolítica? Talvez não haja uma resposta direta para estas perguntas, mas elas mais uma vez nos jogam para as práticas dos corpos nas ruas e suas performances.

Nas ruas em junho de 2013, ao dizer – eu sou a multidão, se expressa um desejo por um comum, em ser em comum com o outro. Mas também, de habitar um mundo comum, que a cidade possa ser comum a todos, afinal a luta pela mobilidade urbana, almeja em última instância, o trânsito livre de todos por toda a cidade. Este sujeito, que deseja ser multidão e que toma as ruas e nesse ato produz seu corpo-multidão, também deseja produzir a cidade como espaço comum. Nesse sentido, a multidão se desdobra em dois comuns: o da experiência biopolítica dos corpos singulares ali presentes e do desejo por uma cidade que seja realmente comum a todos. Estas duas produções de comuns, que se desprende de uma ideia de multidão, ideia que está no grito das ruas antes de reverberar os conceitos de Hardt e Negri (2005), necessita da ação política para existir e não existe previamente a isso. Este sujeito que emerge dos protestos, portanto, é produzido nas ruas ao mesmo tempo que produz multidão e a cidade comum.

Hardt e Negri (2005) também alertam para os modos de organização política da multidão que se diferem de experiências anteriores de revoltas e lutas trabalhistas e que, em última instância, se afastam de uma ideia de representação para inventar novas práticas políticas e democráticas. Ser multidão, portanto, já é por em prática mudanças na organização democrática ou seja, produzir aprofundamentos democráticos no processo de luta. Lutar, ir as ruas, não apenas para alcançar depois novos arranjos democráticos, mas para que no percurso da luta estes arranjos se configurem. Mais uma vez, a efetividade da luta não pode ser medida apenas pelos ganhos institucionais, mas pelo aprendizado desse inventar político que se faz enquanto se luta e que muitas vezes propõe outras formas de organização política, de Estado, de sujeito e de democracia.

Como representar a multidão?

No Rio de Janeiro logo após a noite do dia 20 de junho de 2013 presenciei um momento em que fez-se necessário inventar novas práticas organizacionais para aprofundar a experiência democrática durante uma assembléia de estudantes. A assembléia foi convocada pelos movimentos estudantis para discutir os acontecimentos da noite de 20 de junho e as formas que o movimento deveria seguir, principalmente no sentido de se proteger de uma violência desmesurada da Polícia Militar. A assembléia aconteceu em um auditório do IFCS[55] que se localiza no centro da cidade próximo à avenida Presidente Vargas onde ocorreu o protesto. Foi neste instituto que estudantes se refugiaram da ação policial e ficaram ilhados na noite do protesto do dia 20 de junho.[56]

Os ânimos estavam acirrados, em especial diante dos relatos da violência daquela noite. A assembléia mal começou e esbarrou em um problema político e essencialmente estético. Estávamos em um auditório, na frente havia uma mesa com um microfone com um grupo de pessoas que se disponibilizaram conduzir a assembléia, enquanto todo o resto dos presentes se amontoavam por todo o salão em cadeiras e no chão. Imediatamente esta forma assembléia ditada pela disposição dos corpos e da existência de uma mesa que conduziria a conversa foi questionada e disputada.

A questão central era: como garantir uma assembléia realmente democrática, em que todos tenham o mesmo poder de fala e de influência se há uma mesa conduzido os trabalhos e um número restrito de falas que podem ser feitas? Os grupos presentes eram diversos, havia, entre outros, o movimento negro, partidos políticos, movimento estudantil, movimento contra as remoções, mídia ativista, sindicatos, MPL, feministas e moradores de rua do entorno do edifício, e queriam que essa diversidade fosse representada na mesa e nas falas sem que grupos de força sufocassem outros.

---

[55] Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[56] Esta gravação postada no facebook foi feita dentro do IFCS no momento em que alunos se escondiam da polícia, um plano sequência mostra os alunos sentados e amontoados no pátio enquanto uma voz feminina narra as condições que se encontram e como se sentem encurralados pela polícia, o vídeo original foi postado na noite mesmo do dia 20, como atesta a própria narração que pede ajuda e para compartilhar o vídeo nas redes, https://www.facebook.com/236514099742215/videos/527019177358371.

A possibilidade da forma política assembléia representar os anseios de todos ali estava em disputa. Era claro os limites da assembléia como forma capaz de representação política de tanta diversidade, como era claro os limites temporais e espaciais que tornavam impossível ouvir a todos os presentes ou pelo menos todas as distintas partes. E vejam, naquele contexto, estávamos dentro de um recorte de um campo de ação política vinculado à esquerda. E mesmo assim, a assembléia não cabia na imensidão dos desejos que se faziam presentes.

As vozes naquela noite, mesmo preservadas suas singularidades, mesmo que fossem do mesmo campo político que chamamos de esquerda, mesmo que engajadas na luta por uma cidade mais igualitária e mesmo partilhando de uma angústia similar em relação a violência policial, sabiam que não havia uma convergência de opiniões e desejos. E nesse sentido, qualquer ação representativa clássica não comportaria o dissenso que habitava aquele espaço, e que qualquer ação democrática tinha que garantir o dissenso e a pluralidade de vozes.

A partir de uma discussão tensa formularam a seguinte proposição – de que qualquer um naquele auditório poderia falar e fazer diferença. De forma prática e sintética a assembléia se aproximou de como Rancière conceitua a democracia no *Desentendimento* (1996). Estes alunos não estavam colocando em prática os conceitos do filósofo francês, sua experiência não podia estar mais distante disso, no entanto, o que produzem no calor da assembléia dialoga e traz novos problemas à sua reflexão sobre a democracia.

Para Rancière (1996), a democracia se faz a partir de três instâncias. A primeira é a própria ideia, aparência, de povo. Para haver democracia é preciso que este povo se torne visível. Logo, o "povo" possui uma dupla natureza, a de uma aparência que o institui na experiência sensível e sua própria realidade social. A segunda é o que chama de política, quando novos arranjos e novas cenas criam um princípio de igualdade, que as partes, apesar das diferença, possam falar a mesma língua, possam compreender uns aos outros. Ou seja, que o ponto inicial da política é um arranjo de igualdade em que qualquer parte possa afetar o mundo e o conjunto ali disposto. Por último, é preciso que se instaure um *litígio* que questione o regime que distribuí os lugares sensíveis dentro da aparência de povo, do mundo social e a suposta igualdade como traço comum que une a comunidade política,

> Há democracia se existir uma esfera específica de aparência do povo. Há democracia se houver atores específicos da política que não são nem agentes do dispositivo de Estado nem partes da sociedade, se houver coletivos que removam as identificações em termos de partes do Estado ou da sociedade. Há democracia, enfim, se houver um litígio conduzido sobre o palco de manifestações do povo por um sujeito não-identitário. As formas da democracia são as formas de manifestação dessa aparência, dessa subjetivação não-identitária e dessa condução do litígio. (Rancière, 1996: 103)

Os participantes da assembléia no IFCS batiam de frente com uma ideia de democracia representativa, sabiam disso já da experiência das ruas em que muitos gritavam que – os partidos políticos não os representavam – e mesmo de como o MPL, para agir politicamente, teve que desvincular sua ação dos partidos de esquerda. Mas, na assembléia, por exemplo, os partidos estavam presentes e os participantes sentiam que seria autoritário expulsá-los. A proposição que chegaram, de que qualquer um poderia falar e compor a mesa, expressava bem os desejos ali presentes, que de certa forma eram extensão dos desejos das ruas. Mas, diante disso, como fazer para garantir que qualquer um possa realmente falar? Estavam portanto diante de um problema prático e estético, precisavam repensar a própria forma da assembléia para que ela pudesse acontecer.

A solução foi propor a escolha de membros da mesa e de quem poderia falar na assembléia por sorteio. Qualquer um presente na assembléia poderia colocar o seu nome para participar dos sorteios indicando se era vinculado a algum grupo político. Havia três regras para conduzir os sorteios, que nenhum partido político vinculado aos governos estaduais e federal pudesse fazer parte da mesa, embora tinham direito de falar, haveria um número limitado de falas com um tempo determinado de duração e se, caso mais de uma pessoa de um mesmo grupo político fosse sorteada, apenas um teria o direito de falar. Eram medidas para manter certos princípios de igualdade e ao mesmo tempo reconhecia as forças diversas ali presentes.

O sorteio retira qualquer possibilidade do voto ou de uma representação se instaurar como instância mediadora dos desejos, ao mesmo tempo que, de fato, permite que qualquer um ali presente possa realmente falar, com a condição que seja sorteado. Por outro lado, diz que não há possibilidade de um consenso já que não há possibilidade do voto e de uma maioria se instaurar. Esta assembléia se propôs portanto, a expor os dissensos mais do que a vontade da maioria, uma suposta vontade do "povo".

Devemos pensar, a partir de Rancière, como a assembléia, ao reconfigurar sua forma fazendo uso do sorteio, termina por inventar um outro sujeito político. A prática portanto, inaugura um processo subjetivo quando elabora novas formas políticas. Instaurar uma nova cena, capaz de conter desejos tão diversos, passa por vivenciar processos de subjetivação e dessubjetivação. Nesta ação política, tanto sujeitos, como a "aparência" do povo como instrumento da política são refeitos, propondo outras visualidades e visibilidades.

3.2 Processos de subjetivação

Subjetivação e dessubjetivação

Nas ruas, durante os protestos, a imagem ocupa um lugar de destaque neste fazer político que inventa novos sujeitos, agenciando o que seria este "povo" que se diz multidão e, mais do que tudo, vem a superfície da cidade fazer política. O que significa falar de processos de subjetivação e dessubjetivação nesta relação entre as imagens e manifestantes e como isto afeta e efetiva uma produção política?

Uma das angústias que sentíamos após os protestos de 20 de junho de 2013 era vivenciar os inúmeros relatos e imagens da violência policial nas redes sociais e em contrapartida, ver na mídia hegemônica um apagamento disso e apenas a notícia de destruição por parte de "mascarados" e "vândalos" que, na visão destas reportagens, transformaram uma manifestação pacífica em violência encarnada.[57] Há por parte da mídia um evidente processo de dessubjetificação dos manifestantes, ao negar suas singularidades e seus relatos próprios de violência policial, ao mesmo tempo em que promovem uma subjetificação em torno de identidades fechadas como a do "mascarado" e do "vândalo", signos de gestos bárbaros que a ordem e o Estado deveriam combater. Dois sujeitos nasciam nestas reportagens, o bom e ordeiro manifestante, em geral vestido com a camisa da seleção brasileira carregando cartazes difusos contra a corrupção e os "mascarados" prontos para agir de forma violenta contra os edifícios, lojas, bancos e equipamentos urbanos.

---

[57] a passagem de manifestação pacífica para violenta pode ser vista nesse exemplo da cobertura feita pelo portal G1 do protesto do dia 20 de junho de 2013, vista em junho de 2017: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/06/ato-no-rio-reune-300-mil-pessoas-e-termina-em-confronto-com-pm.html

Mais do que objetificar sujeitos, torná-los vândalos, é um forma de retirá-los do campo da política, reservado apenas a determinado tipo de cidadão. A mídia, através do agenciamento de extensas imagens de destruição, fogo e corpos mascarados, decidia quais sujeitos podiam de fato participar da política. De certa forma, se pensarmos na própria ação policial, desmesurada e extremamente violenta, ali já se conforma este processo de retirada de sujeitos da política que é uma forma de excluí-los da vida na cidade.

Em Agambem (2000), essa retirada forçada da vida política, é resultado de uma política em que um Estado de exceção passa a ser a norma vigente, em especial, diante de uma crescente indistinção entre *vida nua* e *formas de vidas*. Ao se referir ao termo *formas de vida* Agamben remete a "uma vida que não pode ser separada de sua forma" (2000: 3), ou seja, nesta vida o que importa é a própria forma de viver e nesse sentido é que é possível pensar em *formas de vida* no plural, frisando que toda essa multiplicidade se vincula ao princípio da vida. Por outro lado, a *vida nua* é a vida despida da forma reduzida à sua natureza biológica, nas palavras de Palbert sobre o conceito de Agamben, "(...) a vida matável, embora não sacrificável, sem que tal morte constituísse um crime. Uma região jurídica, portanto, em que o direito fica suspenso – a vida nua." (Palbert, 2013A: 227).

É nesse sentido que Agamben vê o Estado contemporâneo exercer um controle através de um biopoder expresso por dispositivos de dessubjetificação e subjetificação. Em última instância, nesse espaço liminar de vida, em que a *vida nua* se confunde com as *forma de vida*, ordena-se quem são aqueles que podem participar da vida política ou não e aqueles destinados apenas a uma sobrevida – a sobreviver. Ação máxima de captura das formas de vida por um Estado que desde da era moderna, como nos diz Foucault, se dedica a gerir as vidas e a *fazer viver* e *deixar morrer*,

> A vida – no estado de exceção que agora se tornou a regra – é a vida nua que em todo contexto separa as formas de vida de por, coerência, se tornar uma forma-de-vida. A cisão marxista entre o homem e o cidadão é portanto superada pela divisão entre vida nua (última e opaca portadora de soberania) e as múltiplas formas de vida recodificadas abstratamente como identidades sócio-jurídicas (o eleitor, o trabalhador, o jornalista, o

> estudante, mas também o HIV-positivo, o travesti, a estrela pornô, o idoso, o parente, a mulher) que residem na vida nua. (Agamben, 2000: 7)[58]

O que fica explícito em Agamben é como a política se torna um campo de disputa do sujeito. Neste conflito, inventa-se um espaço de indistinção, liminar, entre processos de dessubjetificação e subjetificação no qual habita um sujeito inacabado e em trânsito. Como resistir a este estado, a esta máquina de deglutição subjetiva? Devemos partir deste espaço de anulação subjetiva, da *vida nua* como nos indica Agamben, como lugar de produção política e subjetiva?

Imagem-transe

Quando a polícia militar do Rio de Janeiro avança contra a multidão na noite do 20 de junho de 2013 é um momento extremo da ação de uma anulação subjetiva. Pode-se dizer que é a ponta de um processo mais amplo e que se podemos pensar em *vida nua*, ela acontece a partir de um agenciamento muito mais complexo. Se pensarmos apenas na ação da secretaria de segurança do Estado do Rio de Janeiro e as Unidades de Policiamento Pacificadora, sua menina dos olhos naquele junho de 2013, é possível ver como na vida diária pedaços da população da cidade são excluídos da vida política.[59] O projeto das UPPs prevê que partes da cidade tenham uma ocupação constante por forças policiais e a vida cotidiana dos habitantes destas regiões passa a ser mediada, gerida, pela polícia militar. Estas comunidades passam a viver um estado de exceção na cidade, no sentido em que as regras para aquele espaço são outras e é através da força militar que se garante este estado de excepcionalidade. As UPPs como estratégia de segurança se assemelham ao que Negri e Hardt chamam de *Estado*

---

[58] tradução livre de: "Life – in its state of exception that has now become the norm – is the naked life that in every context separates the forms of life from their cohering into a form-of-life. The Marxian scission between man and citizen is thus superseded by the division between naked life (ultimate and opaque bearer of soverignty) and the multifarious forms of life abstractly recodified as social-juridical identities (the voter, the worker, the journalist, the student, but also the HIV-positive, the transvestite, the porno star, the elderly, the parent, the woman) that all rest on naked life." (Agmben, 2000: 7)

[59] Vale recordar a discussão sobre a influência de junho de 2013 no projeto das UPPs, em que os protestos colocavam em risco o sucesso da política de segurança do Rio de Janeiro. Um bom exemplo é o artigo polêmico publicado na Folha de São Paulo, em que a antropóloga Alba Zaluar condenava a ação de Black Blocs e concluía com, "Se o objetivo da tática não era o fim da política de pacificação, o efeito terá sido este. Acabou o sossego dos moradores de favelas ocupadas pelas **UPPs**. O tiroteio voltou." (visto em maio de 2017 em http://www.ihu.unisinos.br/525597-taticas-fora-de-lugar).

de Guerra Global (2005), em que a lógica da guerra rege a gestão das vidas cotidianas. Na perspectiva da ação do Estado, não estão estas vidas, portanto, inscritas em outro regime jurídico, político, estético?

Muito se argumentou durante os protestos de junho, em especial no caso do Rio de Janeiro, de como a polícia ao reprimir indiscriminadamente os protestos agia nos bairros centrais e nobres como costuma agir nas periferias e favelas, com a diferença de que nos protestos as balas não são letais. Haveria uma certa atualização da suspensão dos direitos, comuns nas periferias, para todos presentes nas manifestações. Nesse sentido, a radicalidade da ação policial nos protestos, pode ser vista como a ponta de uma política de produção de um estado de exceção, do agenciamento da *vida nua*.

É evidente que a policia não age sozinha, há uma série de outros dispositivos atuando na construção deste Estado, como é o caso da mídia hegemônica. Não é apenas um ato, uma ação, responsável por esta disputa subjetiva, mas uma série de práticas, atos que se estendem pelo espaço da cidade e por uma temporalidade mais complexa. Também não podemos falar apenas em um único ator responsável por este agenciamento, mas em diversos atores distintos produzindo junto com o Estado esta espaço indiscernível das vidas que se tornam descartáveis ou excluídas da ordem e do tempo vigente da cidade. A experiência de uma captura subjetiva já existe na cidade e nas manifestações ela se torna atomizada e performada pela polícia militar em conjunto com parte da mídia.

Gostaria de olhar as imagens dos jovens enfrentando o caveirão de peito aberto a partir desta disputa subjetiva, do Estado que insiste em gerir a *vida nua* e da vida que insiste, apesar disso, viver. Afinal, o que podem estes jovens contra a máquina blindada do Estado, o que lhes resta?

Após múltiplos agenciamentos do qual a violenta reação da polícia militar aos protestos é apenas a ponta, os jovens oferecem à luta aquilo que o Estado ainda não conseguiu despir de suas subjetividades – o seus corpos. São os corpos, não propriamente nus, mas de peito aberto, que se lançam contra o caveirão. É no corpo que se cria, naquele instante que dura o tempo do vôo dos corpos, uma resistência à captura dos sujeitos. No momento em que decidem enfrentar o caveirão, símbolo máximo da repressão da polícia militar nas favelas cariocas, e produzem a cena em que o caveirão recua, vista por câmeras em diversos ângulos, eis que surge um sujeito, mesmo que inacabado, mesmo que em reação à *vida nua*, capaz de resistir e de

quebrar com um agenciamento que os excluem da vida política. O corpo quando se lança, apesar da carapaça de metal impenetrável que enfrenta, e ainda mais quando consegue fazer o corpo metálico recuar, mesmo que brevemente, é política e desejo em estado bruto. É conseguir, na aridez da *vida nua*, produzir subjetividade capaz de negar a captura do Estado. Mais do que isso, é um gesto que é pura ação, pura imagem e não a toa passa a se repetir, a existir para além das ruas, nas infinitas vezes que é acionado nas redes.

Se a ação da polícia militar ao atacar indiscriminadamente qualquer um que esteja nas ruas é a atomização da prática de um Estado de exceção, os jovens que se lançam contra o caveirão é a atomização de um desejo que os coloca na rua contra o Estado. Em uma das imagens, gravada em um celular sobre um viaduto de frente para o acontecimento, ouve-se uma multidão delirando quando o caveirão recua, a câmera gira e mostra uma platéia em cima do viaduto assistindo a cena.[60] Quando assisti esta imagem ainda no calor da noite do dia 20 de junho de 2013, vibrei junto com os gritos da multidão. De alguma forma, esta imagem e estes corpos na imagem nos jogava de volta à política, apesar da repressão policial e apesar do silêncio na grande mídia. Diria que este processo subjetivo ativado por estes corpos que incorporam o desejo atomizado das ruas se desdobrava para além das telas afetando também quem olhava estas imagens.

Há uma triangulação fundamental entre os corpos na rua, quem vê, e o aparelho/sujeito que registra. Poderia dizer que há nessa relação, uma máquina operando e um processo de construção coletiva de subjetivação que não está só no corpo na rua, no aparelho que registra e nos olhos que acompanham de casa, mas em todos eles operando juntos. A política que se instaura contra o agenciamento das *vidas nuas* está nessa relação entre os corpos. Nesse sujeito de corpos que se afetam, é o afeto que encarna o desejo e devolve a política aos corpos. Nesse sentido, é como se a cena rasgasse o que já se organizava para aquele espaço e aqueles sujeitos, da polícia que força os manifestantes a saírem das ruas. Também é certo que ela rasga e reverbera a própria experiência da cidade e de suas partes excluídas da vida política onde seria impensável enfrentar o caveirão de peito aberto. A força deste sujeito que

[60] Imagens dos jovens contra o caveirão gravadas com pessoas no viaduto, http://www.youtube.com/watch?v=30dsxCYQz_0 e http://www.youtube.com/watch?v=-NJiMD9DQ6Q, visto em maio de 2017.

surge se vincula a estas camadas de enfrentamento que são camadas de afetação dos corpos que se engajam, seja nas ruas, seja a partir da experiência imagética.

Mais uma vez o terreno é liminar e nossa perspectiva deve também se colocar em um estado liminar para pensar nessa relação subjetividade, corpo, política e imagem. Nestas imagens em que os jovens se lançam contra o caveirão, é difícil estabelecer os contornos que separam corpos, sujeitos, ação política e imagem, todas estas instâncias se afetam e se tocam, são parte de um processo subjetivo de resistência mais amplo. No entanto, eis o problema, a conexão entre as partes se vincula àquele gesto, àquele momento e àquele movimento dos corpos. Há, mesmo que breve, um rito, uma cena, que se conforma e explode em todas essas instâncias. A análise precisa lidar com o espaço, tempo, do gesto atomizado e a impossibilidade de dissociar as potências que deles se desprendem.

A ideia de um *cine-transe* como a apresentada por Jean Rouch (2003) a partir da sua experiência documental com rituais de possessão na África, pode nos ajudar a pensar este sujeito liminar entre as ruas e as telas. Uma *imagem – transe* na qual há necessariamente uma relação produzida entre sujeitos (*selfs*), entre quem filma, quem é filmado, quem assiste e mais importante, a subjetividade performada durante o rito que passa a ter a câmera e cineasta como partes importantes na sua construção estética. Há nestas relações um risco subjetivo em que todas as partes se afetam, tudo pode acontecer e o campo da subjetividade está aberto uma vez que o rito se inicia,

> Para os Songhay-Zarma, que já estão bem acostumados ao processo de filmagem, o meu 'self' é alterado na frente dos seus olhos da mesma forma que o 'self' da possessão dos dançarinos: é 'filme-transe' (*ciné-transe*) de quem filma o 'transe real' do outro. (Rouch, 2003: 99)[61]

De acordo com Rouch, "transe, dança de possessão, mágica, e feitiçaria"[62] (2003: 87), estão implicados em processos subjetivos e com a própria noção de pessoa. É por isso que faz uma reflexão de como o "self" do observador afeta o próprio processo subjetivo nativo, em especial, como a subjetividade deste observador passa também a compor o ritual. O cineasta ao filmar e documentar rituais de

[61] tradução livre de: "For the Songhay-Zarma, who are now quite accustomed to film, my 'self' is altered in front of their eyes in the same way as is the 'self' of the possession dancers: it is the 'film-trance' (*ciné-transe*) of the one filming the 'real trance' of the other." (Rouch, 2003: 99)

[62] tradução livre de: "trance, possession dance, magic, and sorcery" (Rouch, 2003: 87)

possessão passa a estar implicado com o próprio processo subjetivo que estes ritos desencadeiam.

É nesse sentido que o conceito de *imagem-transe* nos ajuda a pensar a relação liminar entre sujetividade, imagem e política nos protestos de junho de 2013. Claro que estamos diante de outra escala e de um contexto bem diferente da experiência de Rouch, mas como na magia, no transe, na feitiçaria e na possessão, estamos diante de um processo subjetivo intenso em que uma performance entre corpos em risco inventa um sujeito como forma de luta, como forma de resistir ao controle *biopolítico* do Estado. Por outro lado, a ideia de imagem, de uma política e portanto de um sujeito que possui a todo momento esse duplo, sua existência imagética ao mesmo tempo que sua existência carnal, não se vincula também a uma ideia de duplo presente neste "self" que surge da relação entre cineasta, corpo do dançarino e entidade?

Uma vez que estes jovens se lançam contra o caveirão eles não são apenas mais aqueles corpos ali em risco de se espatifarem, são também os corpos enquadrados pelas múltiplas câmeras, são os corpos ritualizados do confronto e do "self" dos mascarados da mídia, dos "heróis" da ação direta black bloc, da multidão que é um "self" essencialmente coletivo e político – um transe se inicia e um sujeito político é engendrado. A potência do processo depende deste *transe* em que todas as partes, imagem, corpos, espectadores, câmeras, política, se afetam e se relacionam. O sujeito que incorpora para enfrentar o Estado existe como um corpo que se desdobra por todas essas instâncias ao mesmo tempo em que é a ação dos corpos contra o blindado.

A *imagem-transe* é uma forma de olhar para estas relações que englobam esta performance corporal que é essencialmente produção subjetiva e política. É dizer que contra as ações violentas de captura do Estado faz-se necessário ativar outros recursos fora de uma tradição racional moderna e da representação, faz-se necessário em conjunto com os aparelhos de imagem, produzir um *transe*. Mas, como pensar fora do momento atomizado, da performance extremada do confronto com a polícia? Como um processo subjetivo, aliado às imagens, produz resistência às formas de captura do Estado? Podemos pensar em uma prática subjetiva ampliada e forjada durante os protestos de junho de 2013 que inventa novas formas de resistência? Uma forma política para além de 2013?

3.3 (Re)existência

Meu nome é não

Em 1965 a censura liberou a exibição do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga* de Roberto Santos, mas fez uma pequena e significativa intervenção raspando a banda sonora da última palavra dita pelo personagem principal. Na última cena, após o personagem ser enquadrado por um plongê, ele grita enfurecido – meu nome é não! A censura achou a negação de si, do sujeito, feita pelo personagem Nhô Augusto, que dá nome ao filme, subversiva e a solução que era comum nesses casos foi raspar a banda do áudio correspondente a palavra não.

O filme é inspirado no conto de Guimarães Rosa do livro *Sagarana* (1960) e narra a trajetória de redenção de Nhô Augusto que renuncia uma vida violenta, mas, como todo mundo tem sua hora e sua vez, é, ao final da história, incitado a agir violentamente. A negação a si mesmo dita pelo personagem se encaixa no contexto da trama, de um personagem que lutou para renunciar a si mesmo. No entanto, para a censura, tal gesto, tal fala direta que diz – meu nome é não – era insuportável. O sujeito, na visão do regime, não pode ser NÃO, o que é muito diferente de não ser.

Em 1980 Michel Foucault deu entrevista à Christian Delacampagne para um suplemento dominical do jornal *Le Monde*, sua única exigência era que fosse anônimo e que fosse retirado qualquer traço que pudesse identificá-lo. Na própria entrevista Foucault justifica a escolha pelo anonimato, disse que o seu nome faria os leitores se concentrarem mais em sua identidade, seu personagem, do que necessariamente nas palavras e ideias que estava propondo, "O contato com o eventual leitor não sofria interferências. Os efeitos do livro refletiam-se em lugares imprevistos e desenhavam formas a que nunca havia pensado. O nome constitui uma facilitação." (Foucault, 2004: 62).

Eduardo Coutinho, documentarista brasileiro, dizia em muitas entrevistas que gostaria de fazer um filme em não houvesse a imagem do entrevistado, que sua identidade não importasse, para que pudéssemos nos concentrar nas suas palavras. Coutinho, parafraseando Deleuze (2008), dizia que seu desejo era capturar as pessoas em "flagrante delito de fabulação", já que acreditava que ali onde a identidade era abandonada sobrava a invenção subjetiva e a relação do entrevistado com o mundo e com o cineasta.

Estes três exemplos, diferentes nas suas naturezas, trazem cada um na sua medida a potência subversiva na negação da identidade. De um lado um claro afronte ao poder constituído que não suporta alguém recusar seu próprio nome, sua identidade. Por outro, como esta recusa nos joga para o que este sujeito, despido do nome e da identidade, é capaz de produzir – *fabular*, seja ele um renomado filósofo ou um personagem qualquer de um documentário.

Em artigo escrito para a Folha de São Paulo em julho de 2013 Peter Palbert cita a resposta de uma manifestante mascarada à pergunta fatídica – quem é você?,

> (...) ("anota aí, eu sou ninguém" dizia uma das militantes do grupo, com a malícia de Odisseus, mostrando como certa dessubjetivação é uma condição para a política hoje – Agamben já o dizia, os poderes não sabem o que fazer com a 'singularidade qualquer', com aqueles que mal têm um nome, por exemplo aquele homem solitário e anônimo que interrompeu a fileira de tanques na Praça Tianamen há anos atrás, quem era ele, quem ele representava, como lutar contra o risco de que qualquer um possa virar um insurgente? Daí a pressa em encaixar os manifestantes numa categoria). (Palbert, 2013)

A resposta da manifestante não deixa der ser dirigida diretamente aos poderes constituídos que tentavam ordenar o calor das ruas. Como Nhô Augusto do filme de Roberto Santos, ela nega a si mesma e diz claramente que não é ninguém. No fundo, querer saber quem são os "mascarados" é não entender que, como apontam tanto Foucault como Coutinho, não importa a identidade, mas o que se está produzindo e fabulando nas ruas. O anonimato e a negação da identidade não é um lugar de ausência, mas de um corpo, sujeito, aberto à possibilidades e à fabular, é um lugar e uma perspectiva de produção. O que se diz, importa mais do que quem diz.

De imediato há uma recusa à uma experiência contemporânea individualista em que o Eu é exarcebado e performado em múltiplas plataformas. Na era do *selfie*, recusar a exposição de sua identidade de forma tão veemente é propor outra forma de ser sujeito, é um ato político. E claro, não podemos esquecer os corpos que vestem as máscaras, afinal, durante os protestos ela cumpre funções práticas como a proteção contra o gás lacrimogêneo e dificulta a identificação dos manifestantes pela polícia.

Se, diante da recusa da representação como lugar de ação política, não faz sentido perguntar quem são os mascarados ou quais rostos as máscaras cobrem, devemos tentar compreender de onde saem estes corpos. Afinal, se recusam uma identidade, recusam também um lugar determinado a estes corpos e estas existências.

Este lugar é importante já que se torna inevitavelmente um espaço para a produção política e subjetiva destes manifestantes. Para entender o desejo que inflama os corpos devemos olhar para as amarraras produzidas por um *biopoder* que os excluem da vida política, já que não se trata de inventar um contra lugar para poder lutar, mas de inventar outra existência capaz de resistir e desarmar as amarras do poder.

Vidas Precárias

Em geral, a mídia hegemônica, enquadrou os protestos da noite do dia 20 de junho de 2013 de forma esperada, com longas descrições dos equipamentos públicos destruídos pela ação de "vândalos". Imagens da destruição acontecendo, como vidraças sendo quebradas, placas sendo derrubadas e barricadas sendo incendiadas somavam às cenas pós destruição do dia seguinte com imagens do que seria um "rastro" de destruição nas ruas da cidade. Claro, os manifestantes ordeiros com as cores do Brasil no corpo também tiveram seu lugar com suas pautas mais abertas contra a corrupção e com seus pedidos por melhores serviços.

Mas, o enfoque exagerado nos objetos destruídos não deixava fora de quadro as vidas brutalizadas pelas forças policiais? Não havia ali um deliberado apagamento da dor e do sofrimento dos manifestantes que sofrera com a ação violenta da polícia? E em um certo sentido ao ignorar a dimensão desse sofrimento ou a fragilidade desses corpos não é ignorar este estatuto mesmo de vida, corpo, dor, sofrimento, destes corpos? Poderíamos falar, como Judith Butler (2015), em vidas cujo o luto é negado? Em um certo limite, o enquadramento da mídia organizava as vidas que importam e as que não importam, com um grau de violência discursiva em que os objetos depredados ao serem extensivamente enquadrados tinham mais importância do que os corpos espancados.

Esta operação de "enquadramento" (Butler, 2015) em que se organiza quais vidas valem a pena, não está presente apenas durante a cobertura dos protestos de junho de 2013. Poderíamos, para ficar apenas no contexto da cidade do Rio de Janeiro, ampliar está prática para a própria vida na cidade e de como partes e populações são enquadradas de forma diferenciada.

O Rio de Janeiro em junho de 2013 passava por transformações urbanas significativas na preparação para os mega eventos que a cidade iria sediar. Dentre as reformas urbanísticas, houve uma série de remoções e várias denúncias foram feitas

por movimentos sociais. Alguns conflitos se destacaram nesse processo como a luta pela permanência da Aldeia Maracanã e da Vila Autódromo. Muitas das denúncias e destes conflitos não reverberavam na mídia concentrada em mostrar os avanços urbanísticos e as mudanças positivas na cidade por conta dos mega eventos. A violência e arbitrariedade de diversas remoções documentada por ativistas não tinham espaço nos "quadros" da mídia hegemônica. O foco não era aquelas vidas expropriadas de suas casas e pertences, mas as grandes obras de engenharia para a cidade.

O mesmo podemos dizer em relação à política das UPP's em que jornais agiam quase como relações públicas da secretaria de segurança e acompanhavam passo a passo a "retomada" dos territórios pela polícia, nesse caso a cobertura da invasão do Complexo do Alemão pelas forças policiais é o exemplo mais dramático. Quem são os homens negros que correm indistintos filmados de longe pelo helicóptero se não, de acordo com a mídia, a "face do mal" que precisa ser eliminada da cidade? Perguntaria, como distinguir a "face do mal" dos moradores daquele território que passava naquele momento a ser comandado por forças policiais instaladas em uma ocupação que se dizia infinita? Mais uma vez o foco é na ação da polícia, na estratégia, na fuga dos bandidos e na bandeira do Brasil e do BOPE instalada no topo do complexo do Alemão e não necessariamente nas vidas que ocupam aquele espaço.

Em relação ao transporte público que foi o estopim dos protestos, a mídia também costuma enquadrar os transtornos das greves, a falta que o aumento irá fazer às empresas, a impossibilidade da revogação do aumento e muito raramente as condições diárias e precárias dos serviços e o tempo médio deshumano que boa parte da população gasta nos seus deslocamentos diários. As vidas, nesses casos, se tornam foco apenas para exemplificar a violência de uma greve que "paralisa" a cidade ou a necessidade do aumento para manter e melhorar os serviços.

Estes casos ilustram como estratégias discursivas presentes na mídia hegemônica na cobertura dos protestos de 2013 reverberam práticas já existentes da cobertura jornalística sobre conflitos urbanos. Sobre este aspecto, Kleber Mendonça e Flora Daemon (2014), apontam como uma simplificação dos contextos e dos sentidos dos conflitos e da violência não apenas produzem apagamentos subjetivos, mas também ordenam sujeitos, divididos entre os "cidadãos de bem" e os "outros, ao mesmo tempo que justificam a ação violenta da polícia,

> A adoção de tal perspectiva discursiva tem desdobramentos políticos importantes. O primeiro deles é de que, ao não considerar a violência como modo complexo de relação social – cujos sentidos são histórica e culturalmente produzidos, determináveis, portanto, pelo jogo dos pontos de vista constantemente em conflito –, um certo tipo de relato jornalístico acaba por silenciar os usos políticos, morais e culturais que serão acionados por suas próprias falas. (...) É exatamente este pressuposto discursivo que deu a tônica inicial das coberturas jornalísticas hegemônicas a respeito das manifestações iniciadas em junho de 2013. (Mendonça e Daemon, 2014: 43)

Podemos identificar dois movimentos, duas práticas de "enquadramento" nestes três exemplos, um de segregação e expropriação das vidas na cidade, seja através da política de moradia, de segurança e de transporte, e um agenciamento em que essas vidas importam menos do que outras. Podemos falar portanto de uma política violenta de dessubjetificação, tanto por políticas do estado, como pelo agenciamento da mídia com seu apagamento e ordenamento das vidas.

Constituí-se portanto espaços de negação e ausência que produzem vidas expropriadas, e nesse sentido essa experiência urbana se aproxima do que Mbembe, atualizando o conceito de *biopolítica* de Foucault, chama de *necropolítica* em que "(...) *soberania* significa a capacidade de definir quem importa e quem não, quem é *descartável* e quem não" (2003: 27)[63]. Haveria zonas da cidade em que o Estado não apenas gerencia vidas, mas expropria subjetividades sem oferecer nada em troca a não ser a sobrevivência. Os exemplos clássicos destes espaços de expropriação de si na cidade são as prisões, os hospícios, as alas terminais nos hospitais, mas podemos nos forçar e ver como está lógica de expropriação subjetiva está presente no transporte público, nas escolas da periferia e favelas, nas políticas de remoções e de segurança pública.

É neste espaço de indistinção subjetiva que uma resistência se forjou nas jornadas de junho de 2013. A disputa política foi uma disputa subjetiva e as ações das ruas para serem efetivas precisavam quebrar com esses "enquadramentos" e agenciamentos que produzem estas zonas e sujeitos expropriados. O próprio protesto era também uma disputa subjetiva e parte da luta era resistir a uma captura capaz de expropriar os sujeitos da luta.

---

[63] Tradução livre de, "(...) sovereignty means the capacity to define who matters and who does not, who is *disposable* an who is not." (Mbembe, 2003: 27)

Alguns dias depois da noite do dia 20 de junho os principais jornais do país, em decorrência do enorme fluxo de imagens compartilhadas nas redes sociais mostrando a repressão violenta da polícia, reconheceram que houve excesso na ação policial. Houve, nesse caso, um rompimento do quadro discursivo hegemônico e as "vidas descartáveis" passaram a importar. As imagens dos corpos frágeis em confronto com a força desmesurada da polícia pôs em cena as vidas brutalizadas interrompendo a representação que ordenava os manifestantes de "bem" e os "vândalos".

Estes corpos em risco inventavam um sujeito que se materializava na sua própria condição expropriada, na condição de violência que o Estado através da polícia o trata, condição que se tornava a partir de então condenável. O primeiro passo para apontar os desejos que se faziam presente nas ruas foi expor os corpos brutalizados, corpos que são passíveis de desejo e de engendrarem sujeitos, corpos que não são apenas brutalizados no contexto dos protestos, mas na própria vida cotidiana e que esta vida brutalizada queima cheia de desejos e possibilidades.

Judith Butler (2004) nos fala de como na guerra do Vietnã as fotografias das crianças queimadas por napalm foram fundamentais para convencer a opinião pública americana a se posicionar contra a guerra. Estas imagens que "não podiam ser vistas", de acordo com Butler, rompiam uma ordem vigente que não via aquelas vidas como passíveis de luto e inscreviam aqueles corpos como "vidas precárias" interrompendo os sentidos da guerra,

> As imagens criavam uma realidade, mas também mostravam uma realidade que interrompia o campo hegemônico da representação mesma. Apesar de sua efetividade gráfica, as imagens apontavam para outro lugar, para além delas mesmas, para uma vida e uma precariedade que elas não conseguiam mostrar. Foi da apreensão da precariedade das vidas que destruímos que muitos cidadãos dos EUA pode desenvolver um consenso vital contra a guerra. (Butler: 2004, 150)[64]

Estamos em um contexto bem distinto daquele analisado por Butler, mas como no caso das fotografias das crianças queimadas por napalm, estamos diante de

[64] tradução livre de: "The images furnished a reality, but they disrupted the hegemonic field of representation itself. Despite their graphic effectivity, the images pointed somewhere else, beyond themselves, to a life and to a precariousness that they could not show. It was from that apprehension of the precariousness of those lives we destroyed that many US citizens came to develop an important and vital consensus against the war." (Butler, 2004: 150)

um processo de produção subjetiva forjando uma resistência a um "enquadramento" de dessubjetivação extrema. Partimos de uma zona expropriada, dado os diferentes contextos é claro, e para resistir a este lugar subjetivo é preciso inventar outra subjetividade enquanto estamos resistindo. O primeiro passo neste processo é trazer o corpo brutalizado ou o rosto, que necessita da máscara, para o primeiro plano e fazer com que as "vidas precárias" se tornem uma realidade da própria cidade. É deste ponto que manifestantes conformam uma multidão, este corpo múltiplo, arriscado e brutalizado para poder enfrentar o Estado. Nesse sentido, a maior resistência possível a um Estado que separa e gerencia "vida nuas" é tornar o espaço de expropriação um lugar de produção subjetiva capaz de fazer os desejos aflorarem, capaz de incendiar as ruas.

(Re)existir

Zé Celso Martinez Corrêa, diretor artístico do Teatro Oficina, como Waly Salomão, é um antropófago convicto. Costuma classificar seu teatro e suas ações políticas como atos de re-existência em contraponto ao ato de resistir. No sentido em que, seja no teatro, seja na vida, lutar e resistir é um gesto de produção subjetiva em que sujeitos não pré-existem ao ato, como diz em recente entrevista – "Não dá para resistir a nada. Mudou, você tem que mudar o jogo. Não adianta ficar protestando. Muda o jogo."[65]. Para fazer política é preciso uma ação de invenção subjetiva que só existe no momento em que corpos se encontram e atuam, a própria luta modifica os sujeitos que se tornam outros no processo. Para Zé Celso, não há como separar o gesto antropofágico, este transe subjetivo de estar sempre em risco de transformação, da ação estética e política.

Quando a manifestante mascarada responde ao repórter – anota ai, eu sou ninguém – ela não apenas se propõe outra negando a si mesma, mas ela elabora um espaço subjetivo em que tudo pode acontecer uma vez que não há nada que a determine previamente, uma vez que não parte de um lugar fixado, mas da negação identitária. Para esta mascarada, o processo de luta, como o teatro de Zé Celso, é um processo de existência, de constituição de uma existência.

---

[65] entrevista com o Zé Celso no jornal *Hoje em Dia*, visto em junho de 2017, http://hojeemdia.com.br/almanaque/entrevista-pr%C3%B3ximo-dos-80-anos-z%C3%A9-celso-afirma-que-a-arte-ainda-%C3%A9-uma-arma-1.396801

Se pensarmos na própria *Tática Black Bloc*, ela coloca em cena esse lugar de produção subjetiva em que a identidade de cada um ali não importa, mas o bloco atuando junto nas ruas. As máscaras, as roupas negras, corroboram um vínculo imagético entre os corpos e uma identidade que existe apenas enquanto ação, uma vez que como gostam de frisar os Black Blocs não são um grupo, mas uma tática. E embora partam de uma performance específica, com gestos, roupas, adereços e gritos de ordem, uma vez que a tática se põe em curso nos protestos tudo pode acontecer. Não há um objetivo claro, muito menos uma previsão dos desdobramentos – é ação em estado bruto e modulada pelos corpos.

Existe um processo de incorporação na *Tática Black Bloc* já que ela só existe enquanto ação e portanto as imagens são fundamentais, não só como registro, mas para dar materialidade à estratégia que só existe enquanto acontece. Desde Seattle os atos de depredação realizados pelos Black Blocs são feitos para serem vistos, circular e chamar atenção. Como quebrar o bloqueio da mídia, como aparecer, como colocar a causa em pauta?

Em etnografia feita com os Black Blocs durante junho, Solano, Manso e Novaes revelam como praticantes da tática localizam os atos de violência como ações simbólicas e como a única forma de se fazer escutar e abalar o poder do Estado,

> Os jovens defendem a tática Black Bloc como uma forma de manifestação que utiliza a ação direta, isto é, uma violência performática com a intenção de provocar uma reação social e institucional. (...) Alega-se sempre que a violência realizada é do tipo simbólico, que persegue suscitar uma atitude. É, portanto, uma violência comunicativa, que exterioriza a crença de que os canais de diálogo convencionais são inúteis, nulos, fracassaram porque o poder não está disposto a escutar. (Solano, Manso e Novaes, 2014: 130)

A ação black bloc é uma performance para ser registrada por diversas câmeras, e de certa forma, coloca as *vidas precárias* em foco ao mesmo tempo que registra seu processo de resistência. É como se na violência, no confronto mesmo, em que os corpos são postos em risco, estes sujeitos se fazem existir e resistir, fazem, como diria Zé Celso, um processo de (re)-existência. Abandonam suas identidades para em ação conjunta com outros, com as câmeras, contra a polícia e no espaço das ruas inventar uma forma de resistência e de ser.

Amar é, a Maré, Amarildo

Um caso emblemático para pensar como se dá a produção subjetiva de junho de 2013 por um processo, que podemos agora chamar de (re)existência, foi o caso de como o sumiço do ajudante de pedreiro Amarildo, morador da Rocinha, se juntou aos protestos de junho na cidade do Rio de Janeiro.

No dia 14 de julho de 2013 Amarildo foi conduzido da porta de sua casa na favela da Rocinha para a Unidade de Polícia Pacificadora da região e nunca mais foi visto. Na época, de acordo com a polícia, Amarildo teria sido liberado alguns minutos depois de ser levado a sede da UPP. Diante desse fato, moradores da Rocinha iniciaram protestos acusando a polícia pelo desaparecimento de Amarildo.

Na mesma época, como desdobramento das jornadas de junho, havia um acampamento no Leblon na frente do prédio em que residia o governador do Rio de Janeiro, o "Ocupa Cabral", que pedia sua renúncia. E uma manifestação pedindo esclarecimentos sobre o desaparecimento do Amarildo saiu da Rocinha em direção ao Leblon e se juntou ao "Ocupa Cabral". Este encontro entre manifestações, marca o momento em que o caso Amarildo se torna um símbolo da violência policial na cidade. O grito "cadê o Amarildo?" saiu dos becos da Rocinha e passou a povoar os protestos em outros bairros e até shows no Circo Voador e do artista Caetano Veloso.

Não houve apenas uma mobilização nas ruas e por artistas, mas a própria mídia hegemônica passou a dar importância ao caso e cobrou esclarecimentos do Governador e do Secretário de Segurança. O Amarildo seria mais um caso típico de uma ação violenta do Estado, representada naquele momento pela estratégia de ocupação das UPPS, da vida descartável destinada ao desaparecimento. No entanto, diante do calor das ruas, de junho que ainda pegava fogo no Rio de Janeiro, houve uma quebra na narrativa destes casos em que a mídia e o governo ignoram os apelos de moradores, em que a versão oficial da polícia, de que Amarildo sumiu após sair da sede da UPP prevalece. Não apenas isso, houve uma cena performada pelos corpos que quebraram a própria divisão da cidade quando saem da Rocinha e caminham em direção ao Leblon amparados pelo "Ocupa Leblon". De fato, nesse caso, a cidade segregada é forçada ao encontro, os enquadramentos são quebrados e o Amarildo, destinado a desaparecer, se torna sujeito e agente de uma luta mais ampla.

Quem diria que um ajudante de pedreiro seria um personagem central nas lutas de junho? Uma vez que a ação política é abertura para produções subjetivas, o

sujeito da luta está aberto e os moradores da Rocinha ao se deslocarem em direção ao "Ocupa Cabral" compõe com essa possibilidade e Amarildo, mesmo desaparecido, passa a existir enquanto ação política.

Aqui, podemos afirmar, há um processo radical de (re)existência uma vez que se trata não apenas de inventar um corpo e sujeito político, mas de inscrever na ordem da cidade aquele que está destinado a não existir. É a *vida nua* trazida à superfície como *vida nua* e como possibilidade de confrontar um *biopoder* ou seja, força-se a entrada das vidas expropriadas na pauta da cidade. Amarildo é aquele que não deveria mais estar presente, mas diante de junho, se torna presença e potência política. Não se trata de substituir o corpo ausente, mas fazer dessa ausência e das causas dessa ausência uma presença desestabilizadora na ordem da cidade.

A inscrição estética do desaparecimento de Amarildo com os corpos dos moradores da Rocinha, com o nome Amarildo que passa a ocupar espaços diversos, é um caso em que se embaralha uma "partilha do sensível" (Rancière, 2009). Afinal, rompe-se uma experiência estética da cidade em que Amarildo apenas deixaria de ser sem que isso se tornasse um conflito, sem que esse "sumiço" saísse do espaço circunscrito da Rocinha e ocupa-se outros horizontes da cidade, redefinindo o que deve ser "comum",

> Existe portanto, na base da política, uma estética que não tem nada a ver com a 'estetização da política' própria à 'era das massas', de que fala Benjamin. (...) É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das qualidades do espaço e dos possíveis do tempo. (Rancière, 2009: 16)

O desaparecimento de Amarildo não apenas rearranja uma ideia de "comum" na cidade, mas quando seu rosto passa a povoar os protestos em camisas, cartazes, faixas e projeções, ele também produz um "comum" da própria multidão. Como se seu corpo ausente incorporasse os desejos das ruas e seu rosto se tornasse o rosto de todos, mesmo de quem está mascarado. Sua imagem, de um rosto rarefeito imprenso em diversos materiais ou sobreposto na luz projetada em edifícios, de um homem comum, se torna a de qualquer um presente nas ruas, se torna a própria multidão.

O nome Amarildo e seu rosto condensam não só os desejos da multidão, mas a própria dimensão das vidas precárias, de uma experiência de cidade desigual que já

estava presente nos gritos dos protestos. O corpo ausente de Amarildo e ao mesmo tempo seu rosto estampado nas manifestações dão um corpo as "vidas precárias" que ousam desejar. A própria condição rarefeita de um corpo que não existe mais ou que se tornou apenas um rosto se torna a imagem que irá sintetizar a violência das vidas da multidão. Há portanto um afeto produzido em torno não só do fato em si, da evidência da violência policial que se torna o próprio Estado exposto na sua prática diária de expropriação das vidas, mas também da imagem do rosto e da palavra Amarildo. É a imagem e a palavra (na sua dimensão *imaginal*) que faz circular a violência e congrega os corpos em torno de um *Amar – Amarildo*.

Didi-Huberman nos alerta que o "povo", a ideia e a experiência material do que podemos chamar de "povo", está sempre em vias de desaparição, seja por um excesso de exposição que anula as singularidades, seja pelo constante apagamento da sua imagem (2014). Em um processo de sobrevivência de um "povo" a imagem tem um papel fundamental, tanto nas ações de apagamento como de existência. Há portanto uma relação e uma disputa fundamental entre política, imagem e "povo". A "aparição de um povo", portanto, é também uma "aparição política", no sentido em que precisa refletir o "aparecer" de um rosto sem que as singularidades e multiplicidades sejam anuladas,

> Se colocar a questão da *exposição dos povos* – ou da exposição enquanto paradigma político – se equivale a embarcar no que Aby Warburg chamaria com tanto acerto uma *iconologia dos intervalos*, uma exploração do 'espaço-que-está-entre' (*Zwischenraum*), o espaço por onde passam e se constituem as relações entre diferenças e um conflito permanente entre *monstra e astra* ou, como dizia Walter Benjamin, entre 'barbárie e cultura'. Conflito no qual se contabiliza , como em uma perpétua nova montagem dos espaços e do tempo, toda a história trágica da exposição dos povos. (Didi-Huberman, 2014: 23)[66]

Amarildo encarna, no contexto dos protestos de junho no Rio de Janeiro, estes ideais de um sujeito político: *novo proletário* de André Singer, a *multidão* de Hardt e Negri e a *vida precária* de Butler e em especial o *ninguém* da jovem mascarada. Ele

---

[66] tradução livre de: "Plantera entoces la cuestión de la *exposición de los pueblos* – o de la exposición en cuanto paradigma político – equivaldría a embarcarse en lo que Aby Warburg llamaba con tanto acierto una *iconologia de los intervalos*, una exploración del 'espcaio-que-está-entre' (*Zwischenraum*), el espacio por donde pasan y se constituyen las relaciones entre diferencias en un conflicto permanente entre *monstra y astra* o, como decía Wlater Benjamin, entre 'barbarie y cultura'. Connflicto en el que se cuenta, como en un perpetuo nuevo montaje de los espacios y los tiempos, toda la historia trágica de la exposición de los pueblos." (Didi-Huberman, 2014: 23)

se torna a imagem negociada de um sujeito político, de uma "aparição de povo". Lacunar na sua própria dimensão fantasmal em que não possui mais corpo, apenas a presença violenta dessa ausência, e múltiplo uma vez que se impõe através da ação da multidão nas ruas. É um rosto composto de corpos singulares, muitos dos quais cobrem o rosto com máscaras como forma de ação política. É o povo encarnando o seu próprio risco de deixar de ser, de existir, já que é justamente a repentina inexistência de Amarildo que produz seu rosto nas manifestações, é a possibilidade desse risco em cada um na rua que potencializa sua incorporação, de seu risco se tornar comum a todos.

Cadê Amarildo foi uma ação de produção política e subjetiva que desarmou as estratégias de poder e captura do Estado. Foi uma ação que podíamos chamar de *contra-feitiço* já que o impediu de ser completamente devorado pelo Estado e o tornou agente da luta contra a violência Policial. Talvez isso jamais teria acontecido se não fossem as agitações de junho de 2013, mas isso não importa uma vez que a ação política se efetivou. Por outro lado, Amarildo dá seu corpo ausente à luta dos manifestantes que incorporam um afeto "comum" através dele, (re)existem enquanto lutam com o rosto e o nome de Amarildo.

Ao final da investigação 12 policiais militares foram indiciados pela tortura e morte de Amarildo. Vale a leitura de parte da sentença,

> Amarildo morreu. Não resistiu à tortura que lhe empregaram. Foi assassinado. (....) Negro. Pobre. Dentro de uma comunidade à margem da sociedade. Cuja esperança de cidadania cedeu espaço para arbitrariedades. Quem se insurgia contra policiais fortemente armados? Quem defenderia Amarildo? Quem impediria que o desfecho trágico ocorresse?[67]

Só podemos responder, não sei, não sei, não sei. No entanto, o corpo desaparecido de alguma forma encarnou na multidão e a vida, a experiência de ser Amarildo, já estava presente no vôo dos jovens contra o blindado da polícia – o caveirão. Uma vez capturado e levado a sede da UPP não havia mais saída para Amarildo, não lhe restou alternativa a não ser deixar de ser. Já os jovens mascarados diante da máquina de captura do Estado se jogaram contra ela e, mesmo que brevemente, a fizeram recuar. É essa potência inesperada que irá compor com a

---

[67] visto em reportagem do G1 em junho de 2017, http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2016/02/caso-amarildo-entenda-o-que-cada-pm-condenado-fez-segundo-justica.html.

existência trágica de Amarildo para produzir uma saída daquela noite, daquela captura, para propor, mesmo que apenas durante o incêndio das ruas, outras formas de ser na cidade.

CAPÍTULO

IV

Capítulo IV – Por uma vida sem catracas

> "Riscou-se o chão – a pata, a ferradura, a bosta. Incorporaram-se personagens. Apagou-se qualquer protagonismo da equipe e dissolveram-se em massa. Tomou a frente o cavaleiro, o aboiador, a carroça em disparada. Forças vieram à tona em retomada de rédeas, ritmo, embalo – êxtase e desobediência. O barulho das patas dos cavalos sobre o asfalto multiplicavam-se ecoando nos paredões dos prédios e espalhando pela cidade. O som silenciava e demarcava o terreiro. Atmosfera de transe em curso. Presença de espírito, incorporações do desejo – Puro Candomblé. O levante passou a ser mais do atravessamento sensorial e corpóreo que só da formulação política, e o projeto ganhou novo sentido a partir de sua própria invenção."
> (Andrade, 2012 – 2013)[68]

Recife, estamos em 2012, um ano antes das ruas do Brasil arderem com a multidão insurgente. É um dia de sol na cidade que se desprende do mar com suas ilhas, rios e mangues. A paisagem urbana do centro da cidade é tomada de assalto por dezenas de carroceiros endiabrados em galopes velozes. Uma corrida de carroças interrompe a tarde e os cavalos, dos mais variados, atravessam a paisagem com sua força épica, como se participassem de uma corrida de bigas romanas de algum filme hollywoodiano. Mas, não se trata apenas de uma corrida, e sim da filmagem de uma corrida de carroças no centro do Recife. Não, também não é só isso, é uma corrida de carroças, uma filmagem da corrida e parte de uma instalação do artista plástico pernambucano Jonathas de Andrade chamada *Levante* (Brasil, 2012-2013).

Os carroceiros são proibidos por lei de circularem com suas carroças e cavalos nas ruas de Recife, são, como nos informa o texto da exposição, "invisíveis para a lei". No entanto, o mesmo texto também nos informa "Somente tratando a corrida como cena de um filme, ou seja, como ficção é que o evento obteve as autorizações oficiais necessárias para acontecer no espaço público" (Andrade 2012 – 2013). O artista precisou, de forma bastante direta e irônica, inventar uma cena, propor uma ficção, para que aqueles sujeitos invisíveis à lei tivessem visibilidade aos orgãos oficiais e pudessem existir nas ruas da cidade. Mas, se a corrida aconteceu de fato e as carroças atravessaram a paisagem urbana, esta foi uma ficção que existiu no mundo real. Qual a linha que separa a ficção da produção política dos sujeitos quando eles

[68] texto da obra *Levante* de Jonathas de Andrade, visto em junho de 2017 em, http://cargocollective.com/jonathasdeandrade/o-levante

realmente tomam as ruas com suas carroças? A cena, por mais breve que tenha sido, mudou a paisagem da cidade com sua desobediência em fazer visível os invisíveis. Após a "ficção" do *Levante*, a cidade se tornou outra.

Há na cidade de Recife uma camada invisível, existências que a cidade contemporânea e moderna insiste em negar. O poder que organiza a cidade diz que não há mais espaço para os cavalos e as carroças. O poder não legisla apenas sobre a disposição de ruas, prédios, canos de esgoto, bueiros de chuva, ele também determina subjetividades, quais vidas importam. No entanto, os cavalos e as carroças insistem com suas subjetividades que resistem ao poder, seus corpos supostamente anódinos à urbanidade continuam atravessando a paisagem, são o resto que não se encaixa no discurso da cidade moderna.

Na obra de Jonathas de Andrade, para furar o discurso oficial, estas existências marginalizadas precisaram se inventar como *ficção*, precisaram performar suas existências como ficção para se fazerem presente. A obra traz à tona a liminaridade das carroças, que existem nas ruas, mas são negligenciadas pelo poder oficial que é uma forma de não fazerem parte da cidade. São formas de vida que não podem existir, existem sem existirem oficialmente. Nada mais liminar do que fazer aparecer este ser / não ser das carroças, através da instauração de uma cena ficcional ou seja, é só através do filme que as carroças podem pertencer à cidade, sua carnalidade segue liminar, agora entre o mundo real e o da ficção.

A potência política da obra não é apenas propor a ocupação das ruas por aqueles que não podem estar lá, mas é fazer isso através deste espaço liminar entre o real e a ficção que reflete a própria existência liminar dos carroceiros no dia a dia da cidade. A ocupação, a cena, a expressão estética que rompe com a ordem é também aquela que abarca a própria subversão desta vida liminar que resiste com seu corpo avesso ao moderno da cidade. A obra inventa um espaço no corpo da cidade a partir de uma produção subjetiva que já está lá, embora seja conflituosa e contraditória uma vez que não poderia mais fazer parte do presente. É este espaço, estético, tributário da cena, da performance e das imagens, que a cidade se modifica e se transforma em um palco possível, catártico e celebratório dos carroceiros.

Gostaria de evocar a fabulação desse espaço liminar da obra de Jonathas de Andrade como lugar de produção política para pensar como durante junho de 2013 também houve um processo similar na criação de um espaço em que a cidade se tornava outra e que desejos se tornavam possíveis. Como na corrida de bigas do

Levante, os corpos dos protestos também se inscreviam no corpo da cidade e através de suas performances, cenas, imagens, alteravam a paisagem da cidade. Neste sentido, poderíamos vislumbrar durante os protestos a constituição de *Territórios existenciais* (Guattari, 2001) expressos nos agenciamentos entre imagens, sujeitos e cidade em que sujeitos passam a pertencer à cidade a despeito de uma ordenação urbana oficial e exclusória que *desterritorializa* de forma violenta.

Este capítulo deseja percorrer justamente estes *Territórios existenciais* que surgem dos espaços fabulados durantes os protestos nos agenciamentos entre sujeitos, cidade e imagem. Logo dois problemas nos guiam, o primeiro é como entender esta produção subjetiva como território e a relação dessa produção com a própria cidade. E um segundo é como deambular sobre o continente desta produção, constituído agora pelas imagens e pelos ruídos que ainda se escuta nas ruas.

Pensar este território e a sua fabulação pela multidão, é pensar a produção política de um espaço que modifica o próprio corpo da cidade o que seria dizer que uma vez que este território se ergueu e a multidão se agitou sobre ele, a cidade jamais foi a mesma. Portanto, pensar os protestos a partir da ideia de território e de espaço é apostar que a produção política de junho de 2013 se efetiva não só nos sujeitos, mas na própria cidade também. É uma aposta na dimensão fabulativa na constituição do espaço e de uma resistência possível a partir da expressão dessa fabulação, em que as imagens se tornam fundamentais, mas principalmente, na dimensão subjetiva da própria cidade ou no que Guattari chama de *Cidade subjetiva*,

> Não se trata mais aqui de uma 'Jerusalém celeste', como a do Apocalipse, mas da restauração de uma 'Cidade subjetiva' que engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa quanto os níveis mais coletivos. (...) Re-singularizar as finalidades da atividade humana, fazê-la reconquistar o nomadismo tão imenso quanto o dos índios pré-colombianos! Destacar-se então de um falso nomadismo que na realidade nos deixa no mesmo lugar, no vazio de uma modernidade exangue, para aceder às verdadeiras errâncias do desejo, às quais as desterritorializações técnicos-científicas, urbanas, estéticas, maquínicas de todas as formas, nos incitam. (Guattari, 2006: 170).

Devemos considerar a obra de Jonathas de Andrade não apenas na sua dimensão estética e política, mas também como reveladora de um pedaço da cidade de Recife e de sua produção subjetiva. Não há apenas um levante expresso no dispositivo da instalação, mas uma cartografia das vidas na cidade, dos conflitos

entre estas vidas que resistem e o poder que as ignora e apaga. Há uma montagem narrativa da obra que constitui uma cidade fabulada – a cidade do levante – que interessa como modelo de construção de conhecimento, como forma de abordar a realidade da cidade. Se o mérito da instalação é expor a liminaridade de certas vidas através de uma montagem de imagens que também é liminar, deveríamos ter essa montagem como modelo para pensar a cidade fabulada que surge dos protestos de junho de 2013.

Na montagem que o artista fez em 2015 no MAR[69], além do vídeo da corrida, havia na instalação uma série de painéis grandes que reuniam informações diversas sobre a própria corrida, o dia a dia dos carroceiros, acontecimentos inusitados na cidade e os confrontos de junho 2013. Veja que o próprio artista conectava sua obra, seu "levante", às manifestações. Os relatos nos painéis eram curtos, lacunares e fragmentados, funcionavam como uma colagem e podíamos ver lado a lado coisas como:

1. Fotografias da corrida de carroça e depoimentos dos carroceiros sobre o seu dia a dia.
2. Uma notícia sobre um incêndio na favela dos Coelhos no centro de Recife.
3. Trecho de uma outra notícia com o título "Centro da cidade um cenário de guerra" sobre confrontos entre manifestantes e a polícia no Rio de Janeiro.
4. Um fragmento de uma entrevista com Viveiros de Castro intitulada "Massa de infelicidade Bruta" dada para o Instituto Humanitas da Unisinos.
5. Uma notícia e a fotografia sobre o atropelamento de um cavalo em um viaduto.
6. A notícia da captura de um tubarão de mais 2,6 metros por um pescador no centro do Recife.
7. Carta dos Guaranis Kaiowàs do Mato Grosso do Sul declarando a possibilidade de um suicídio coletivo se não puderem reocupar suas terras sagradas.
8. Fragmento de um depoimento no facebook sobre o protesto do dia seis de fevereiro de 2014 no Rio de Janeiro – Polícia jogando bomba e bala de borracha em cima de todo mundo, inclusive em direção dos carros, na

[69] Museu de Arte do Rio

> Presidente Vargas, que estava completamente parada, num congestionamento enorme. Gente correndo por meio dos ônibus, pulando a cerca do canteiro central da avenida, senhoras passando mal pela correria e pelo gás... O saldo: ao menos 20 manifestantes presos e um cinegrafista da Band em estado grave, ferido na cabeça por uma bomba. A Globo já se adiantou em dizer que a bomba é caseira, atirada por manifestantes, mas a gente sabe de onde saem as bombas nas manifestações, inclusive alguns molotovs.

A reunião desse fragmentos díspares, à vezes lacunares, construindo através de um processo de montagem, justaposições inesperadas em que cada relato possui sua própria história, seu próprio levante, articula um levante maior, um que reúne todas estas instâncias insurrecionais e narrativas. Não é coincidência que os pedaços relacionados à junho se encaixam sem nenhum problema à cena ficcional da corrida.

Cada fragmento possui uma duplicidade, a existência isolada de um relato sobre um conflito e vida na cidade, e sua relação com o conjunto de fragmentos em que o relato passa a ser parte de um levante maior e em conexão. Diria que é possível inventar uma série de levantes a partir de percursos diferentes através dos fragmentos, diria que uma série de pequenas ficções, que uma série de vidas, se conectam a uma ficção maior, a da obra, que também parte de seu relato, de sua ficção localizada na luta dos carroceiros do Recife.

Este capítulo, inspirado na obra de *Levante*, problematiza a produção política de junho de 2013 na sua relação com a produção de um espaço e de um território a partir de uma montagem de imagens produzidas durante os protestos. Dessa vez, não interessa necessariamente o que uma imagem pode desencadear como reflexão, mas de como um conjunto, uma montagem de imagens singulares, pode servir como mapa para percorrer o *Território fabulado* da multidão. Será possível, através de um grupo de imagens das jornadas de junho acessar uma potência virtual urbana, como se naquele momento em que os corpos tomaram as ruas abria-se um rasgo na própria cidade? A tentativa aqui é que os espaços entre as imagens, as lacunas e elipses inexplicáveis, apontem para a ferida que foi aberta no corpo da cidade que será pensada como um organismo vivo, com suas trocas, sua dormência, seu sangue que jorra e seus olhos que mesmo cerrados, sonham.

4.1 Espaço, visualidades e virtualidades

Figura 10 Manifestantes invadem teto do Congresso dia 17/06/2013

Fantasma do povo

Na noite do dia 17 de junho de 2013 milhares de manifestantes em Brasília ocuparam o teto do Congresso Nacional. Este gesto inesperado produziu uma série de imagens impressionantes, das sombras dos corpos projetadas nas cúpulas ovais da câmara e do senado e dos jograis de milhares vozes sobre o edifício modernista ocupado. Dois dias após este acontecimento foi revogado o aumento das passagens que era o foco inicial dos protestos de junho.

Não podemos negar a potência presente ainda hoje nestas imagens, como se o congresso – "a casa do povo" – fosse de fato tomado pela população. Os limites da democracia representativa eram a todo momento questionados nos protestos, do abismo que existe entre a classe política e os desejos dos cidadãos, o que faz estas imagens serem ainda mais provocativas. Poderíamos imaginar as rachaduras

provocadas pelo peso dos corpos na estrutura, múltiplas aberturar que permitem não só questionar a distância do congresso da vontade popular, mas o que fazer quando o "povo" ocupa o espaço da democracia representativa? O que fazer com a democracia e a política quando o "povo" decide aparecer?

A fratura é exposta no corpo mesmo do edifício que passa a ser composto também pela multidão, mas não há uma resposta no horizonte, apenas a potência da aparição e ocupação do povo do espaço oficial projetado para o funcionamento da democracia. Se pensarmos na fagulha inicial, da luta contra o aumento das passagens, que foram os "vinte centavos" que levaram aquelas pessoas a ocuparem o teto do Congresso, há uma explosão na escala – do valor pequeno da moeda à imagem do prédio marco do modernismo brasileiro ocupado por manifestantes. Como se ao arremessar vintes centavos no Congresso provocasse rachaduras na própria ideia de democracia.

No fundo a cena expõe a própria ficção e contradição da democracia representativa que se vincula muito mais a um poder oligárquico do que à soberania popular. As sombras dos corpos da multidão sobre o Congresso são o fantasma daquilo que ele jamais foi, "a casa do povo", como afirma Rancière,

> As sociedades, tanto no presente quanto no passado, são organizadas pelo jogo das oligarquias. E não existe governo democrático propriamente dito. Os governos se exercem sempre da minoria sobre a maioria. Portanto, o 'poder do povo' é necessariamente heterotópico à sociedade não igualitária, assim como ao governo oligárquico. (Rancière,2014: 68)

Poderíamos ver as imagens das sombras sobre a cúpula do Congresso como o avesso da alegoria da caverna platônica em que os homens viviam dentro de cavernas e só viam a sombra do mundo projetada nas paredes. Não no sentido de serem iluminados ou saírem da caverna para o mundo, mas de subverterem a própria alegoria em que as sombras deixam de ser do mundo para serem deles próprios, são eles que assombram o mundo constituído fazendo ruir não a caverna, mas o próprio mundo. E o edifico da democracia que passa a ser assombrado pelas sombras daqueles que supostamente deveriam habitá-lo. À classe política, restou o assombro e o medo das sombras gigantescas.

A multidão ao tomar o teto do Congresso Nacional inventou uma cena em que não só se perturbou a estrutura do edifício, mas a paisagem da Praça dos Três

Poderes, seu horizonte delineado pelas linhas retas e uniformes dos prédios foi agora entrecortada pelos corpos dos manifestantes. Em certa medida, o próprio espaço se alterou inscrevendo, sobre o concreto, a política. Trouxe à tona aqueles que não transitam nos salões e corredores do Congresso, mas ao mesmo tempo são quem simbolicamente legitimam todo o espaço. Não haveria uma ideia de povo, de soberania popular, que é parte de um imaginário da política e da democracia, que à revelia dos poderes, da própria estrutura arquitetônica, surge neste gesto e nestas imagens? Esta cena não traz ao mundo a virtualidade do "povo" presente não apenas no projeto democrático, mas na própria cidade como corpo social, no próprio projeto da capital do século XXI, como foi pensada Brasília?

Para pensar como estes gestos da multidão provocam aberturas na cidade e na política produzindo linhas de fuga, precisamos pensar como estas cenas quebram um espaço organizado ou uma proposta de cidade. Há um embate que é político mas inevitavelmente é também espacial já que é sobre o espaço da cidade que a política acontece e o próprio espaço se altera. Não podemos perder de vista que os protestos de junho, embora comportassem múltiplos desejos, tinham origem em uma disputa pela cidade e pela circulação na cidade. Por outro lado, não há como negar que as diversas bandeiras levantadas pela multidão como educação e saúde afetam as vidas e o cotidiano ou seja, o viver na cidade. E, evidentemente, toda a disputa, todos os confrontos, se deram sobre as ruas, sobre o asfalto que se tornavam praça de guerra e de desejos. As cidades eram atravessadas pelos corpos desejantes.

Nesse sentido, para pensar estas imagens que engendram cenas como estas da tomada do teto do Congresso, precisamos pensar sobre a própria ideia de espaço e como isso se conecta com a constituição da própria cidade, que se expressa visualmente a partir de uma experiência estética urbana e com as virtualidades que habitam a relação entre espaço e cidade. Se há uma disputa pela cidade ela não se dá apenas sobre a paisagem constituída, mas sobre uma visualidade e uma cidade virtual, possível e impossível. As vidas da cidade são experimentadas não só através das materialidades dos equipamentos urbanos, mas também sobre estas relações e potências, sobre ruínas e projeções urbanísticas.

Espaço estagnado

É comum pensar o espaço como um objeto estabelecido, imóvel, vazio, pronto para ser ocupado por pessoas, coisas e construções. No melhor das hipóteses o espaço pode ser algo a ser transformado, algo que pode sair de sua condição de imobilidade para outro patamar, para uma requalificação de sua natureza ou qualidades. Ainda assim, trata-se de sair de um estado estanque para outro, como podemos imaginar uma passagem mítica da natureza ao espaço humano ou do rural que se torna urbano. Como nos indica Lefebvre, "No melhor dos casos, o espaço era tido como um meio vazio, contentor indiferente ao conteúdo, mas definido segundo alguns critérios não formulados: absoluto, óptico-geométrico, euclidiano-cartesiano-newtoniano." (2013: 123).

Há ainda que se considerar a qual espaço nos referimos quando pensamos a cidade, falamos de um categoria atemporal, de uma ontologia do espaço ou de um espaço vinculado à experiência humana? No sentido em que não há apenas uma definição de espaço como categoria analítica para pensar o mundo, como aponta Milton Santos,

> Para abrir um debate válido, a primeira pergunta que devemos fazer é a seguinte: podemos encontrar uma definição única dessa categoria *espaço*? Ou temos à nossa frente duas coisas diferentes a definir, isto é, o espaço como categoria permanente, ou seja o *espaço* – o espaço de toso os tempos – e o espaço tal como hoje se apresenta diante de nós: *nosso espaço*, o espaço do nosso tempo. (Santos, 2004: 151)

O espaço em disputa durante os protestos é o *nosso espaço*, aquele que se vincula a uma realidade presente. Parte do conflito é justamente como há uma política e um poder que pensa a cidade a partir de um *espaço* descolado das vidas, como um objeto vazio qualquer, pronto para ser requalificado e renomeado. Um espaço que se conecta mais aos sentidos imóveis de um espaço permanente alijado das vidas que por ventura se façam presente.

Basta olhar para a cidade do Rio de Janeiro e as transformações urbanas por conta da Copa do Mundo de 2014 e as Olimpíadas de 2016, e veremos como o espaço é pensado desconectado das vidas e do *nosso tempo* dessas vidas. Em um vídeo promocional do Porto Maravilha de 2013, a cidade, vista por uma câmera aérea, é apagada por um efeito visual e no lugar brotam as reformas e melhorias propostas

pelo projeto, em alguns momentos as vistas da cidade atual são desfocadas para se privilegiar a vista das transformações que irão ocorrer.[70] Em outro vídeo, ainda de 2012, somos catapultados em um ritmo frenético do inicio das obras do Pier Mauá na década de 50 para a cidade ainda por vir das obras do Museu do Amanhã enquanto na trilha sonora ouvimos o tom épico de *Uma noite no monte calvo* de Mussorgsky.[71] Nestes vídeos, a cidade se transforma radicalmente em um passe de mágica como parte de uma força enérgica de desenvolvimento quase natural. Não é a cidade do presente que aparece, do *nosso tempo*, mas a de um futuro que não está adiante, mas se presentifica – se torna a cidade de agora.

O *Museu do amanhã*, prédio icônico da remodelação do Porto Maravilha projetado pelo renomado arquiteto espanhol Santiago Calatrava, condensa as contradições de um pensamento espacial que produz uma política urbana à revelia do *nosso tempo*. O projeto propõe um jogo com a ideia de memória e temporalidade. Um museu, instrumento destinado ao registro do passado, é dedicado ao futuro. O próprio edifício também participa desse jogo e espelha o esqueleto de um dinossauro, o prédio do futuro é inspirado no objeto mais antigo da face da terra, um fóssil. Há portanto a junção de um passado, memória, ao futuro, o que de certa forma provoca um apagamento do próprio passado e também do presente uma vez que a obra se projeta sempre ao amanhã, que sabemos de antemão, nunca chega.

Mas, se olharmos o Porto do Rio mais atentamente e escavarmos além da superfície, há muitos outros esqueletos a revelar. De acordo com estudo da UNESCO, durante 400 anos, o porto do Rio recebeu aproximadamente 20% de todos os escravos que deixaram a África rumo às Américas[72]. Provavelmente este foi o maior entreposto de escravos em todas as Américas. Não é difícil imaginar a pilha de corpos negros e a violência que constituiu este lugar. As ruínas do *Porto do Valongo* e o *Cemitério dos Pretos Novos* atestam materialmente essa história violenta. E de certa forma fazem parte do projeto do Porto Maravilha, mas não tem o destaque reservado as costelas brancas e enormes do dinossauro do Calatrava.

---

[70] visto em junho de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=pvjKn1bXW4w

[71] visto em junho de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=8KRXwXclvVU

[72] Em julho de 2017 o Cais do Valongo foi reconhecido pela UNESCO como patrimônio da humanidade por sua importância histórica às populações afrodescendentes do Brasil e das Américas, como aponta a nota oficial da UNESCO no Brasil, http://www.unesco.org/new/pt/brasilia/about-this-office/single-view/news/valongo_wharf_is_the_new_brazilian_site_inscribed_on_unesco/

As ruínas não são as únicas evidências da importância do porto do Rio na história da escravidão e das populações afrodescendentes na cidade. Há a Pedra do Sal considerada o local de nascimento do samba, o Morro da Providência considerada a primeira favela do Rio de Janeiro, a casa em que nasceu Machado de Assis e uma série de movimentos sociais que reivindicam a região do porto como um lugar importante para história e tradições afro brasileiras.[73]

Ao justapor o passado violento da escravidão no Brasil na região do porto do Rio de Janeiro com o edifício branco do museu do Amanhã, entendemos que as reformas urbanísticas e intervenções no espaço não se restringem aos seus aspectos materiais e formais, mas a construção de uma política de memória a uma experiência da cidade. O espaço e a geografia se tornam, portanto, processos políticos e de construção de uma experiência subjetiva da cidade, muito mais do que apenas objetos e equipamentos urbanos para serem ocupados por cidadãos. Construir o museu como um farol do futuro é negligenciar as camadas violentas de história presentes no solo do porto e ignorar em parte as disputas em torno da identidade afro brasileira que se faz presente na região. É fazer uso do espaço como um instrumento de ação política e subjetiva e não apenas como um dado natural, social e cultural – geográfico. Como então pensar este espaço que é essencialmente político?

Espaço como produção

Pensar o espaço como um lugar de ação política é vê-lo na sua dimensão estética, em como sua forma incorpora um processo político, mas não só isso, é compreender que o espaço é um lugar de produção – de formas, de sujeitos e de cidade. Nossa experiência da cidade se conecta ao espaço que por sua vez não é imóvel e imanente, mas produzido e em constante produção.

De acordo com Lefevbre, os estudos urbanos no final dos anos setenta já enquadravam o espaço da cidade como um produto, contra a ideia corrente e confusa de que o espaço era um "fato da 'natureza' mais ou menos modificado" (2013: 124).

[73] Os trabalhos de Guimarães (2011) e Vassalo e Cicalo (2015) tecem um retrato importante de como diversos grupos articulam através de práticas, instituições e resquícios materiais, um discurso e uma identidade afro descendente para a região do porto no Rio, pedaço da cidade que se costuma associar à *Pequena África*.

Ainda assim, é necessário entender como a ideia de produção afeta a natureza do espaço, complexificando essa relação,

> Não designando um 'produto' qualquer, coisa ou objeto, mas um conjunto de relações, tal conceito exigia um aprofundamento das noções de *produção*, de *produto*, de suas relações (...) O espaço não pode mais se conceber como passivo, vazio, ou como de fato não tendo outro sentido, tal como os 'produtos', senão o de ser trocado, de ser consumido, de desaparecer. (Lefevbre, 2013: 125)

Para nossa reflexão importa a dimensão da produção, mas não apenas isso, de uma produção que produz e altera a sua própria produção. Nesse sentido o espaço é sempre um processo em andamento e aberto, mesmo que as políticas oficiais desejem encerrá-los em processos de renovação que se colocam quase como um momento criador, de invenção sobre a terra arrasada e condenada. O Porto Maravilha é posto como um projeto de revitalização de área urbana, como um projeto que irá dar vida a um 'espaço' sem vida. Quem irá se opor a ideia de vida se não as próprias vidas afetadas pelo projeto urbano de intervenção no espaço?

Logo o espaço, uma vez que é produção, é também disputa, mesmo que um discurso oficial venda a ideia de apaziguamento. Não podemos portanto olhar para o espaço e para a política do espaço sem ver as relações que se fazem e são tensionadas na sua produção. O espaço é também, antes tudo, uma série de relações que são tecidas na sua produção, não há portanto como separar a constituição do espaço com a produção subjetiva tensionada nessa produção.

Falar da produção política de junho de 2013 como produção espacial é compreender que há um espaço sendo produzido durante os protestos e que se insere tanto na produção subjetiva como na disputa espacial da cidade. Se o espaço da cidade é um processo em aberto, disputado, produzido e em constante produção, é nessa perspectiva que os corpos podem alterá-lo quando vão as ruas durante os protestos. Ao ir as ruas desejar outra cidade, manifestantes aderem à produção do espaço da cidade e impõe seus desejos à ele fabulando outro espaço, outra cidade.

Quando os corpos dos manifestantes tomam o teto do Congresso Nacional eles produzem outro espaço, aberto e cheio de possibilidades, um espaço que não se fecha. O Congresso deixa de ser o lugar dos discursos inflamados, vazios e distantes da vontade popular e se torna, por um momento, lugar do "poder do povo", da sua potência em definir o rumo da "democracia representativa". Mais do que palavras de

ordem, a dimensão estética do gesto de ocupar o edifício do Congresso é não só simbólica, mas espacial, de produzir um espaço em que a democracia como vontade do povo pode e deve acontecer. A potência do gesto se vincula à produção espacial, de alterar e criar um espaço em que a democracia, como potência, como corpos, como imagem, possa acontecer.

Visualidade e virtualidade

Figura 11 Manifestantes posam para foto na Câmara de Vereadores de Porto Alegre

Figura 12 Manifestantes invadem Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro

As imagens acima mostram outras casas legislativas que se tornaram alvos durante os protestos de junho de 2013[74]. Na Câmara de Vereadores em Porto Alegre vemos a fotografia irônica dos corpos nus em contraste com a série de fotografias em preto e branco dos vereadores penduradas na parede. Na outra foto, manifestantes incendeiam a entrada da Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro que se tornou palco de diversos conflitos ao longo de junho de 2013.

Estas imagens não se alinham à produção política da tomada do teto do Congresso? Não há um espaço sendo cortado por estes corpos, seja pela nudez, seja pelo fogo, que inscreve o povo no espaço através da ironia e da violência? Se há por parte dos manifestantes a compreensão dos limites e ineficácia da democracia representativa na garantia de direitos e igualdade, compreendem que através de uma

[74] Fotografia da ocupação da Câmara de Vereadores de Porto Alegre em julho de 2013 vista na Folha folha de São Paulo em junho de 2017, http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/07/1312950-manifestantes-ficam-nus-em-protesto-na-camara-de-porto-alegre.shtml e fotograma do vídeo postado pelo jornal A Nova Democracia no youtube visto em junho de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=oHyfFeUT1-s&feature=youtu.be.

performance corporal e imagética podem tensionar esses limites ao impor o "povo" como potência da democracia. Não se trata de palavras de ordem, mas de interromper uma ordenação visual do espaço, reconfigurando uma outra visualidade a partir da ocupação dos corpos.

Há um gesto em que o processo democrático, a política, se expressa no espaço através de uma visualidade que precisa ser desarranjada para que o "povo" se inscreva, ou seja, há um entendimento do espaço como lugar da disputa política que se faz através de sua visualidade – através dos fantasmas, camadas, virtualidades que podem ser ativadas pelos corpos e ações dos manifestantes. Neste caso, podem ser os corpos nus diante dos retratos oficiais da instituição política, do fogo do coquetel molotov na porta da Assembléia, mas são também os ossos de escravos escavados no porto do Rio que produzem a potência da herança afro brasileira na região.

Estes gestos políticos que geraram estas imagens atuam como dirá Rogoff na produção de "obstáculos" contra um espaço que se propõe "transparente" (2006: 35). Ao expor os limites da democracia representativa e nomear o "povo" ausente dos processo políticos, estes corpos, estariam dentro de uma performance imagética, feita para ser vista, retomando o espaço como um campo de disputa visual e política,

> Espaço, como o entendemos, é sempre diferenciado, sexual ou racial, é sempre constituído de um capital em circulação e sempre sujeito a fronteiras invisíveis que determinam exclusões e inclusões (...) Repopular o espaço com todos os seus obstáculos constitutivos apreendendo a reconhecê-los e nomeá-los é compreender o quanto precisamos forçar para ver, o quanto é complexo o trabalho da cultura visual. (Rogoff, 2006: 35)[75]

Estas imagens não tornam o espaço da democracia possível? Não haveria portanto, uma potência nestas imagens em produzir este espaço aberto? Lefebvre nos diz que a cidade, embora física, material, "é um objeto *virtual*" (2011, 107), que possui uma natureza virtual. Não existiria portanto uma única cidade, mas diversas camadas de cidade que se fazem presente virtualmente tensionado o espaço no presente.

---

[75] tradução livre de "Space, as we have understood it, is always differentiated, it is always sexual or racial, it is always constituted out of circulating capital and it is always subject to the invisible boundary lines which determine inclusions and exclusions (...) To repopulate space with all of its constitutive obstacles as we learn to recognize them and name them is to understand how hard we have to strain to see, how complex the work of visual culture." (Rogoff, 2006: 35)

Podemos pensar como no projeto do Porto do Rio esta virtualidade se apresenta na disputa entre a cidade do amanhã e a presença de uma herança afro brasileira marcada por uma história violenta. Esta virtualidade se materializa fisicamente no imponente edifício de Calatrava e nas ruínas do Cais do Valongo, mas o que garante a experiência do que é o porto do Rio? Não há como dissociar o espaço de uma relação política e de um desejo que articula uma experiência da cidade, de uma virtualidade que pressiona a realidade contra a visão do "espaço transparente" (Rogoff, 2006). Diante de uma cidade que é também virtual é que podemos conceber o espaço como um lugar onde o desejo pode se manifestar e imaginar tantas outras cidades possíveis.

As disputas de junho de 2013 foram um embate sobre a própria cidade, sobre *o direito à cidade* (Lefebvre, 2011). As imagens das assembléias tomadas agenciam um novo espaço, das aberturas e fissuras que residem no próprio corpo virtual da cidade. Os protestos apenas implodem e expõe esses abismos trazendo a potência dessa natureza virtual, em que a cidade pode ser muitas outras, na medida dos desejos da multidão,

> As formas de tempo e de espaço serão, salvo experiência em contrário, inventadas e propostas à práxis. Que a imaginação se descobre, não o imaginário que permite a fuga e a evasão, que veicula ideologias, mas sim o imaginário que se investe na *apropriação* (do tempo, do espaço, da vida fisiológica, do desejo). Por que não opor à cidade eterna as cidades efêmeras e aos centros estáveis as centralidades móveis? São permitidas todas as audácias. Por que limitar essas proposições apenas à morfologia do espaço e do tempo? (Lefebvre, 2011: 114)

4.2 Territórios exauridos

Distopias

Figura 13 Fotograma do vídeo Toque de recolher aos subversivos

Se houve aberturas no espaço da cidade onde uma gama de possíveis entraram em cena, houve também a exposição de uma experiência urbana distópica, expressão também imagética da violência da vida na cidade e do poder do Estado. Se por um lado pode-se trazer potências latentes no corpo da cidade, pode-se também expor uma violência constituinte de uma partilha desigual do espaço urbano.

Vejamos um primeiro fragmento postado no youtube dia 27 de julho, um plano sem cortes de quase oito minutos sobre a dispersão de uma manifestação em Belo Horizonte[76]. O título do vídeo é sugestivo, *Toque de recolher aos subversivos*. A imagem gravada em um celular mostra uma avenida à noite, a imagem é escura, tremida, muitas vezes fora de foco e quase sempre angulada em diagonal. A ação capturada pela câmera é o que parece um comboio policial com um carro de som no qual um oficial pede para que as "pessoas de bem" saiam das ruas. O som mecânico, grave e distorcido da voz pelo carro de som, diz, entre outras coisas:

"pedimos as pessoas de bem – retornem a suas casas. Estamos filmando as pessoas, tudo está sendo filmado (...) Caminhem pelo passeio, não caminhem pela rua, a polícia militar está retomando a ordem. (...) Para não serem confundidos pelos criminosos. Se reagirem a ordem

[76] visto em julho de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=KzO379MEJjA

é de prisão. A ordem é de prisão contra esses baderneiros. Tem um grupo aqui de subversivos, cuidado."

A pessoa que filma reage fora de quadro algumas vezes à fala do carro de som, diz que também estão filmando e acha graça quando o policial usa a palavra subversivo para qualificar manifestantes. Aos cinco minutos do vídeo, a câmera se aproxima do carro de som ao mesmo tempo em que o policial no som dá voz de prisão a um manifestante – "você de camisa preta está preso". As pessoas que estão na avenida vaiam. E na medida em que a pessoa "de camisa preta" é presa e posta dentro de um carro a câmera atravessa a avenida para frente do carro de som e se aproxima ainda mais. A imagem ao se aproximar da polícia treme e angula mais, sua distorção se intensifica como se acompanhasse o aumento da tensão da própria rua. Logo depois, no "passeio" do outro lado da avenida, o câmera, sempre fora do quadro, discute com uma senhora sobre a prisão do jovem, se os baderneiros são a polícia ou "os de camisa preta".

A textura da imagem, a paisagem urbana escura e árida, o comboio policial com o som mecânico grave em repetição monótona exigindo a saída das ruas, nos levam ao cenário distópico de um filme de ficção científica. Mas não, era Belo Horizonte em julho de 2013. Nas imagens, na ação da polícia, se expõe a distopia urbana, o que seria um avesso da potência *virtual* da cidade de Lefebvre (2011), não a cidade dos possíveis, mas da impossibilidade e da retirada do direito de ocupar as ruas. Se há potência nas vidas da cidade, há também o monstro do Estado que de tempos em tempos performa seu poder repressivo através da força e do discurso do medo – "saíam do passeio, você está sendo filmado, há criminosos nas ruas".

Figura 14 Fotograma do vídeo Batman pobre #1 – Aldeia Maracanã: o despejo

Um segundo fragmento, um vídeo do protesto contra a desapropriação do antigo prédio do Museu do Índio que se localiza ao lado do estádio do Maracanã[77]. Este acontecimento é de março de 2013, alguns meses antes das explosões de junho, no entanto, é uma fagulha dos conflitos urbanos presente no Rio de Janeiro por conta dos Mega Eventos que compõe o cenário que irá incendiar junho. A disputa era em torno das ruínas do sobrado do antigo Museu do Índio que desde de 2006 havia sido ocupado por diversos grupos indígenas que transformaram o espaço em um assentamento indígena em plena cidade conhecido como *Aldeia Maracanã*. O Estado, proprietário da área em que o sobrado se localizava, alegava que sua demolição era necessária por conta das reformas do Maracanã para a Copa do Mundo de 2014.

No vídeo, um homem vestido com uma fantasia de Batman enfrenta a polícia e as obras de renovação do estádio Maracanã. Porém há um detalhe, o homem veste apenas uma sunga, e sua fantasia é feita de sacos de lixo preto que compõe uma máscara e uma capa. O emblema do super-herói é desenhado à caneta no peito nu. O título remete ao personagem e ao acontecimento – *Batman pobre #1 – Aldeia Maracanã: o despejo*. Evidentemente que, o gás de pimenta e lacrimogêneo utilizado pela polícia consegue impedir o avanço do herói que termina de forma melancólica olhando as obras que seguem a todo vapor no Maracanã.

Nosso herói, pobre e tropical, nada pode contra o poder que avança, muito menos as pessoas e os indígenas que estão nas ruas, o despejo é inevitável. Sua performance remete aos *parangolés* de Hélio Oiticica que, não ao acaso, fizeram sua estréia há poucos quilômetros dali no Morro da Mangueira. Na obra de Oiticica do final dos anos 60, moradores da Mangueira dançam vestidos com os *parangolés* – panos e capas multi-coloridas – a obra só existe enquanto é vestida e movimentada por um corpo, importa o movimento e quem o faz. O deslocamento do museu para a favela e para os corpos de seus moradores é fundamental, como nos indica Salomão,

> "A relação do artista-propositor com o participante que veste o **PARANGOLÉ** não é a relação frontal do espectador e do espetáculo, mas como que uma cumplicidade, uma relação oblíqua e clandestina, de peixes no mesmo cardume (...) O despertar do inconformismo de uma vida tecida de acasos miseráveis e festa que se dobra sobre si mesma e se abre no espaço em torno, se reassume e se expressa. Estandarte antilamúria. Em dois **PARANGOLÉS** exemplares estão impressos noções-alicerces: em

[77] vídeo visto em julho de 2017 em, https://www.youtube.com/watch?v=_J2pJgIdy4M

> um, **ESTOU POSSUÍDO** e noutro, **INCORPORO A REVOLTA**. (Salomão, 2015: 44, grifos do autor)

Há distâncias e aproximações entre o "Batman pobre" e os *parangolés* de Oiticica que constituem o espaço distópico no presente urbano do Rio de Janeiro. Primeiro, há a performance em si que atravessa o espaço o modificando produzindo sujeitos, resistência e a obra. Embora de um lado temos os panos coloridos que rasgam a paisagem e de outro o saco preto de lixo opaco, os dois se vinculam à margem da cidade, seja a favela e o universo controverso do samba em Oiticica, seja o ocupação urbana e indígena da Aldeia Maracanã. Os próprios espaços e corpos são em si rasgos de resistência mesmo antes de estarem vestidos com suas capas.

No entanto, enquanto os parangolés embaralham uma *partilha do sensível* (Rancière, 2009) deslocando o espaço da arte para as margens, para àqueles que não pertencem ao mundo dos museus, o "Batman pobre" nada pode contra a violência do Estado, senão destacar a própria violência e construção distópica urbana nas remodelações do espaço idealizado do que virá a ser a Copa do Mundo. Ainda que, como os moradores da Mangueira, usa seu corpo para incorporar uma resistência e produzir atravessamentos no espaço da cidade. O que o vídeo do Batman faz de forma irônica é construir a cidade do Rio de Janeiro como uma projeção tropical / terceiro mundista da distópica *Gotham City* dos quadrinhos.

Durante o *Grito dos Excluídos* em julho de 2013, já dentro da agenda dos protestos de junho, a referência à *Gotham* dos quadrinhos se torna ainda mais evidente. Na imagem e na reportagem podemos vemos o "Batman pobre" encontrar o "Batman rico", outro manifestante fantasiado de Batman, mas sua fantasia é igual ao dos filmes hollywoodianos[78]. Tanto o vídeo quanto a matéria jornalística relacionam o cenário de conflito dos protestos ao universo dos quadrinhos. A presença do Batman com sacos de lixo nesta composição quebra a representação dos quadrinhos e nos joga de volta ao espaço da cidade do Rio de Janeiro, e essencialmente, em oposição ao herói bilionário e próximo aos despossuídos e expropriações urbanas. Mais uma vez, a experiência de expropriação que marca a vida na cidade sobe à superfície.

---

[78] visto em julho de 2017 em, https://www.youtube.com/watch?v=19ul6VS651I e http://noticias.band.uol.com.br/cidades/rio/noticia/100000641648/batman-protesta-nos-arcos-da-lapa.html

Desterro

Figura 15 Fotografia da Folha de São Paulo Dia de demolição na Vila Autódromo

Figura 16 Fotografia do jornal O Dia da casa de Luiz Geraldo na Vila Autódromo

Vejamos mais três fragmentos, duas fotografias e um vídeo sobre o conflito em torno da Vila Autódromo no Rio de Janeiro[79]. Este é outro conflito urbano considerado precursor das jornadas de junho no Rio de Janeiro que se somou às ruas junto a outros movimentos contra remoções na cidade. A área em disputa fica em torno da lagoa de Jacarepaguá ao lado do terreno destinado à construção da Vila Olímpica. A ocupação, formada originalmente por pescadores da lagoa, existia há mais de trinta anos e obteve nos anos 90 do governo do Estado a concessão de direito de uso da área. No entanto, prefeituras posteriores sempre disputaram o terreno que fica em uma região de expansão imobiliária. Com a previsão das Olimpíadas e o uso do antigo autódromo com local destinado a Vila Olímpica, a pressão sobre a comunidade se intensificou.

Parte dos moradores saíram de suas casas e outra decidiu resistir ao avanço sobre o terreno o que produziu até as vésperas dos jogos Olímpicos em 2016 uma série de imagens não só das remoções, mas de uma experiência urbana radical, de um bairro sem estrutura, cercado por todos os lados, cheio de escombros, ao lado de grandes obras e do que seria a vitrine da cidade para o resto do mundo. A vila se

---

[79] fotografia de matéria da Folha de São sobre as remoções na Vila Autódromo relacionadas à construção da Vila Olímpica visto em julho de 2017, http://www1.folha.uol.com.br/esporte/olimpiada-no-rio/2016/03/1747798-apos-derrubar-quase-toda-vila-autodromo-prefeitura-exibe-plano.shtml. Fotografia do jornal O Dia sobre casa demolida ao meio na Vila Autódromo visto em julho de 2017, http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-06-12/separacao-racha-casa-ao-meio-na-vila-autodromo.html. Vídeo da Agência Pública sobre a demolição de um Terreiro na Vila Autódromo visto em julho de 2017, http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2015-06-12/separacao-racha-casa-ao-meio-na-vila-autodromo.html

tornava um espaço "fantasmático" com seus casebres pobres e suas ruínas, um cenário a princípio de destruição, mas preenchido por uma resistência e uma humanidade oposta à paisagem fria do concreto e vidro das grandes obras vazias de gente a não ser os operários com suas máquinas. Contra o esqueleto frio do parque Olímpico em obras, havia este pequeno espaço de veias urbanas pulsando.

Uma das fotografias é da Folha de São Paulo em edição às vésperas dos jogos Olímpicos, e mostra uma retro escavadeira demolindo uma casa com prédios modernos ao fundo. A imagem apresenta a paisagem desconectada entre a Vila Autódromo e a Vila Olímpica, como se entre as duas a distância fosse um abismo e não alguns passos. A sobreposição das ruínas e dos edifícios traduz a experiência violenta de viver na fronteira entre dois mundos sem pertencer mais a nenhum deles.

Na outra fotografia, do jornal O Dia, um homem, Luiz Geraldo, posa com a filha e o neto na frente de sua casa que está rachada ao meio. A rachadura, o corte, é a síntese dessa experiência que expele a possibilidade da Vila Autódromo ser parte da reformulação urbana da região. Luiz Geraldo separou da mulher que vendeu à prefeitura do Rio a sua metade da casa. A prefeitura portanto, demoliu apenas a metade da mulher deixando à Luiz o que restou da casa. A casa, aberta como uma ferida, com sua metade ausente, incorpora a violência da remoção na própria vida dos moradores, de viver no bairro que aos poucos vai tendo suas partes extirpadas. Pior do que isso, paralelo a amputação gradual das casas, os moradores presenciam o crescimento vertical das obras Olímpicas ao lado. A expulsão e o despertencimento é duplo – você deixa de viver neste espaço e vê ao mesmo tempo a sua remodelação que não lhe pertencerá.

O vídeo realizado pela Agência Pública acompanha a demolição de uma casa onde funcionava o Terreiro de Candomblé da mãe de santo Luizinha de Nanã. Gostaria de destacar dois momentos do vídeo. Um primeiro em que uma funcionária da prefeitura com celular em punho filma os jornalistas e o quadro é justamente ela apontando sua câmera para a câmera. As duas discutem ali a imagem, do lado da jornalista a necessidade de se fazer o registro da demolição e da funcionária de se registrar a imagem da equipe de reportagem. A imagem neste quadro, neste embate, parece possuir algum poder. Diante do constrangimento do papel desempenhado em coordenar a demolição da casa, a funcionária produz sua imagem da equipe de reportagem na tentativa de constrangê-los. Há um embate ético feito através do plano e contra-plano, o posicionamento das câmeras é fundamental, há um lugar político

entre estar na perspectiva dos moradores e da prefeitura. Mas, é interessante pensar como os dois lados pensam a imagem a partir de um poder de denúncia e de revelação. Por outro lado, não há como negar que essa situação enseja um engajamento no mundo através da produção de imagens.

Em um segundo momento a mãe de santo está sentada no portão da casa enquanto funcionários da prefeitura vão retirando suas coisas. Não há muito o que fazer a não ser ver a cena, a retirada de suas coisa da sua casa que será logo mais posta abaixo. Em determinado momento ela discute com uma mulher sobre a retirada das plantas e em especial de algumas árvores que são sagradas para o terreiro. Como fazer com as árvores plantadas no chão e que são sagradas? Desterrar as árvores que são sagradas por estarem conectadas ao chão daquele lugar, não reflete o desterro dos próprios moradores promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro? O que fazer uma vez que este sagrado se quebra – se desterra?

Os fragmentos de todas essas imagens, do toque de recolher, do "Batman pobre" e da Vila Autódromo produzem paisagens distópicas e desterradas. Mais do que isso, agenciam uma experiência de expropriação do espaço da cidade, que no caso da Aldeia Maracanã e da Vila Autódromo é extrema. A nova configuração urbana que resultaria dos Mega Eventos, da entrada do Rio de Janeiro no rol das cidades Olímpicas, não comportavam estas outras formas de vidas, formas urbanas, que precisavam ser removidas. Não só isso, no processo de remoção marcado por conflitos intensos, as pessoas e áreas afetadas se tornavam limítrofes, sem lugar e em um "não lugar" no caso da Vila Autódromo, em que moradores e bairro se transformaram em um resto, ruínas do presente frente às obras que seguiam a todo vapor.

As imagens trazem para o primeiro plano este resto, aquilo que não se encaixa na nova paisagem, na nova cidade. Deveríamos perguntar diante das ruínas do Terreiro, onde devo plantar as árvores sagradas? Este é o impasse suspenso nas imagens e vivido no conflito urbano, o desterro como espaço e experiência da cidade.

Desterritorialização

As árvores sagradas do Terreiro da Vila Autódromo, como os ossos dos escravos enterrados no Cemitério dos Pretos Novos no porto do Rio, conectam de forma radical as vidas à terra. Para essas populações, estes lugares não são um pedaço

de chão qualquer, são parte constitutiva de suas identidades sociais e religiosa. Há um laço inexorável com a própria terra e com suas materialidades – as árvores e os ossos. Claro, não falamos de exceções, há na cidade e em especial nos conflitos urbanos relacionados às políticas de remoções, um investimento afetivo e subjetivo ao lugar em que se vive.

O Rio de Janeiro construiu ao longo da sua história uma política contínua de remoções, desde o início do século XX a cidade é marcada por conflitos em torno da retirada, higienização e mais recentemente urbanização de favelas e ocupações. Um dos acontecimentos marcantes dessa trajetória foi a Revolta da Vacina em 1904, extensamente documentada por Sevcenko (2013) e Carvalho (2005), na qual a população da região portuária reagiu não apenas à política de saneamento e de vacinação, mas essencialmente ao "bota abaixo" do prefeito Pereira Passos, projeto de remodelação da região portuária e da criação da avenida Central.[80] Não se tratava apenas de sanear e remodelar a cidade, mas de excluir formas de vida que já não podiam mais fazer parte da cidade dita moderna.

As políticas de remoção não atuam apenas contra prédios e edificações indesejadas. Como indicam Silva e Barbosa (2005) em relação às favelas cariocas, as remoções são balizadas pela construção de enunciados que determinam as áreas a serem removidas como perigosas, insalubres, desordenadas, enfim, como não lugares, não pertencentes à ordem urbana. Não é uma ação restrita ao espaço, mas ao simbólico e as vidas que nele habitam, é preciso desalojar essas subjetividades da vida na cidade também. A ação contra os terrenos é uma ação contra os sujeitos.

Deleuze e Guattari afirmam no *Anti-édipo* que a terra é a primeira "máquina social", o primeiro investimento do desejo e da produção subjetiva, em um processo que podemos chamar de *territorialização,* que organiza as produções e os fluxos de determinado grupo os codificando,

> A unidade primitiva, selvagem, do desejo e da produção é a terra. Porque a terra não é apenas o objeto múltiplo e dividido do trabalho, mas também a entidade única indivisível, o corpo pleno que se assenta sobre as forças produtivas e delas se apropria como seu pressuposto natural ou divino. (Deleuze e Guattari, 2010: 187)

---

[80] De acordo com Sevcenko (2013), tanto a remodelação urbana quanto a campanha de erradicação de endemias foram realizadas a partir de leis que garantiam poderes ditatoriais à prefeitura que possuía o direito de, "invadir, vistoriar, fiscalizar e demolir casas e construções." (2013: 73)

A codificação organiza os sentido das produções, sociais, econômicas, simbólicas, rituais, ao mesmo tempo em que se vincula à unidade indivisível da terra. O corpo social e a terra estão atados por esse laço indivisível e inquebrável. O que não significa que o risco de descodificação não esteja sempre presente, que mesmo as sociedades "codificadas" não elaborem no corpo social tanto a possibilidade de descodificação como mecanismos para evitá-la. Nesse sentido, pensando junto com Deleuze e Guattari, não podemos pensar a codificação e a descodificação como etapas de um processo linear e contínuo, mas a partir da contingência, e de processos que engendram uma e outra forma de estar com a terra.

De acordo com os autores, o capitalismo é a máquina que desarticula a máquina territorialista liberando os fluxos e os códigos. O que seria dizer que o capitalismo se constitui a partir de processos intensos de *desterritorialização*, dividindo a terra que deixa de ser coletiva para ser privada, individual, abstrata, como os fluxos e os códigos que se liberam para que o capitalismo possa se apropriar de toda produção desejante,

> Como veremos, o capitalismo é única máquina social que se construiu como tal sobre fluxos descodificados, substituindo os códigos intrínsecos por uma axiomática das quantidades abstratas em forma de moeda. Portanto, o capitalismo libera os fluxos do desejo, mas nas condições sociais que definem o seu limite e a possibilidade da sua própria dissolução; de modo que ele não para de contrariar com todas as suas forças exasperadas o movimento que o impele a esse limite. No limite do capitalismo, o *socius* desterritorializado dá lugar ao corpo se órgãos, e os fluxos descodificados se lançam na produção desejante. (Deleuze e Guattari, 2010: 185)

De um lado, temos a relação unívoca com o território, de outro a *desterritorialização* extrema que libera os fluxos, mas precisamos complexificar mais este movimento do território ou da *territorialização* à *desterritorialização*, para compreender os conflitos urbanos da cidade do Rio de Janeiro expressos nestes fragmentos de imagem e que são atomizados pela multidão nas ruas em junho de 2013. Porque se o capitalismo desterritorializa, o faz a partir do Estado que, se por um lado, é agente de uma *desterritorialização* ao quebrar os vínculos com a terra, também promove um movimento de *territorialização*, de sobrecodificação em que,

> A unidade imanente da terra como motor imóvel dá lugar a uma unidade transcendente de natureza de natureza totalmente distinta, que é a unidade de Estado; o corpo pleno já não é o da terra, mas o do Déspota, o Inengendrado, que se encarrega agora tanto da fertilidade do solo como da chuva do céu e da apropriação geral das forças produtivas. (Deleuze e Guattari, 2010: 194)

Logo, perguntar – o que fazer com os ossos de meus antepassados escravos e onde e como replantar minhas árvores sagradas? – nos joga em um processo complexo de resistência e em última instância de elaboração de um *território*. Porque não se trata simplesmente de conseguir produzir um processo de *territorialização* ou de *desterritorialização*, mas de constituir um território que não seja territorializado como o Estado e muito menos completamente descodificado e desterritorializado como o capitalismo. Trata-se talvez, de habitar um movimento incessante de *desterritorialização* e *reterritorialização*, sem nunca perder de vistas os riscos políticos de sobrecodificar os fluxos ou de liberá-los por completo.

As imagens de todos estes fragmentos nos dão a ver a ação do Estado de *desterritorialização* radical através da ação da polícia – e não há nada mais territorializado do que a máquina policial com seus uniformes, blindados, militarização e violência – durante as jornadas de junho, e mesmo antes nas remoções precursoras dos embates nas ruas. O que fazer diante do Estado que desterritorializa através de ações de territorialização extrema, cujo maior exemplo são as prisões de manifestantes ao longo de todos os protestos?

Diante da terra arrasada, da distopia e do desterro nos resta inventar outro território possível de existência. Os *parangolés* de Oiticica são uma pista de como os corpos podem atravessar o espaço urbano inventando simultaneamente outros corpos e outro espaço, rasgando o mundo com seus panos multicoloridos a despeito dos enunciados que te jogam à margem da cidade. No sentido mesmo da imagem dos corpos que portam o voo imprevisível dos tecidos – elaborando um território que recusa se fixar por completo, mas é capaz de transformar a paisagem e os corpos enquanto dura seu voo.

Guattari nas *Três ecologias*, seu último livro, insiste na constituição de *territórios existenciais* e *afetivos* como forma de resistência aos movimentos extremos de *desterritorialização* e *territorialização* (2001). Ou seja, reterritorializar como forma de resistência sem constituir de fato um território que impeça a liberação dos fluxos, a liberação das vidas nas suas mais variadas formas,

> Temos de ser craques em matéria de montagem de territórios, montagem, se possível, tão veloz e eficiente quanto ritmo com que o mercado desfaz situações e faz outras. Entretanto, não pode ser qualquer a natureza de tais territórios: vemo-nos solicitados o tempo todo e de todos os lados a investir a poderosa fábrica de subjetividade serializada, produtora destes homens que somos, reduzidos à condição de suporte de valor – e isso até (sobretudo) quando ocupamos os lugares mais prestigiados na hierarquia de valores. (Guattari, 2001: 12)

Este território que Guattari propõe deve traçar uma linha transversal às três ecologias, que são três intensidades de construção do sujeito: uma social, uma da subjetividade e outra do meio ambiente. Para agir politicamente é necessário que essas instâncias se afetem umas as outras, terra, *socius*, sujeito, estão implicados uns nos outros, e uma ação política não pode ser pensada separadamente. Nesse sentido, é uma forma de reconectar homem e terra, mas que permita as vidas singulares e diferenciadas,

> O princípio comum às três ecologias consiste, pois, em que os Territórios existenciais com os quais elas nos põe em confronto não se dão como um em-si, fechado sobre si mesmo, mas como um para-si precário, finito, finitizado, singular, singularizado, capaz de bifurcar em reiterações estratificadas e mortíferas ou em abertura processual a partir de práxis que permitam torná-lo 'habitável" por um projeto humano. (Guattari, 2001: 37)

Gostaríamos de pensar, a partir da provocação de Guattari e da constituição de *territórios existenciais* e *afetivos*, se é possível que as imagens de junho possam expressar estes *territórios* ao fabularem outra cidade. Contra a terra exaurida do Estado que insiste em uma política de desterritorialização e territorialização violenta, resistir significa elaborar territórios e as imagens se colocam como agentes da produção, mesmo que efêmera, de uma cidade outra, de uma fabulação do espaço em que é possível habitar e se sentir mais uma vez parte da cidade.

4.3 Cidade Outra

Fabulação

Em dissertação de mestrado, Portugal analisa uma série de filmes brasileiros contemporâneos em que a cidade é o foco principal (2016). Os filmes analisados não se dispõem a representar as cidades e seus conflitos, como também se afastam do campo da alegoria. O que fazem, por processos diferentes, é um movimento duplo, de ocupação dos espaços urbanos e de invenção da própria cidade. As imagens destes filmes se constituem em uma tensão entre uma cidade que existe, a qual os corpos dos personagens ocupam e percorrem, e sobreposto à ela, uma cidade inventada pela própria *mis-en-scène*. Esta invenção e formas de ser cidade, que surge no encontro dos filmes com os espaços filmados, Portugal denomina de *geografia de espaços outros* (2016).

Gostaríamos de pensar que as imagens de junho de 2013 também, à sua maneira, agenciam um território afetivo fabulando outra cidade a partir e sobre a cidade existente, não apenas isso, a partir e sobre uma geografia exaurida resultado das políticas públicas e urbanas das grandes cidades brasileiras. Sobre a paisagem dos conflitos das ruas entre a multidão e a polícia, estas imagens tornam não só outras geografias possíveis, mas possibilitam desejos, corpos e sonhos, inventando, para usar a terminologia de Portugal - *cidades outras*.

No entanto, já que evocamos a geografia, precisamos marcar a diferença entre as imagens realizadas no contexto de junho de 2013 e os filmes analisados por Portugal (2016). Embora partam de conflitos urbanos e elaborem territórios através das câmeras e dos corpos, fabular no e com o cinema não é necessariamente a mesma coisa que fabular no e com os protestos. Os gestos, a paisagem e muitas vezes os conflitos no cinema e nas imagens dos protestos são próximos, mas a natureza da realização, exibição e circulação são muito diferentes. Falar de fabulação e cinema, mesmo no cinema documentário, não parece um problema, como se fossem dois

universos distintos, mas já ação política e fabulação, parecem, à primeira vista, dimensões irreconciliáveis.

O que significa, portanto, adicionar a fabulação à política? Afinal, o senso comum nos diz que a política é o campo da razão, do equilíbrio, da objetividade, da lógica, da resolução, do apaziguamento e em última instância, dos homens sábios. Se olharmos as imagens das assembléias legislativas, seus edifícios e os homens e mulheres que lá estão exercendo o ofício da política, vê-se a distância que uma visualidade dos ternos, tailleurs e espaços sóbrios, marca do que podemos imaginar por fabulação e invenção. Por outro lado, é destes espaços tradicionais da política que se conformam e balizam as mesmas políticas públicas responsáveis pelos conflitos urbanos e pelas remoções e expropriações das vidas na cidade. O campo da objetividade, da gestão e da verdade é o mesmo que institui a violência da política pública que vislumbra uma única possibilidade para o espaço da cidade negligenciando todas as outras vidas possíveis.

Há uma dimensão violenta da política institucional vinculada às práticas urbanas que se esconde atrás destes ideais da "política" como o espaço exemplar da razão. Uma operação similar de apagamento é descrita por Mignolo quando afirma que o empreendimento colonial é a face oculta da modernidade,

> Nesse avanço da modernidade, o colonialismo esconde seus próprios rastros ideológicos mediante o apagamento e deslocamento de tudo que se difere de seu ideal ou se opõe a sua marcha. Assim, a modernidade pode se conceber e se definir em termos de 'razão, progresso, democracia política, ciência, produção de bens, novas concepções de tempo e espaço e mudanças rápidas', (...) (Mignolo, 2005: 107)[81]

Contra um estado de colonialidade que persiste, apesar dos processos revolucionários, Mignolo propõe uma virada epistemológica que se coloque fora, contra, o referencial moderno europeu, em uma ação que chama de *violência epistêmica* (Mignolo 2005). É nesse sentido, de outra episteme, que evocamos a fabulação como um campo possível da política, mas do que isso, como um campo em

---

[81] tradução livre de "(...) en ese avance de la modernidad, el colonialismo esconde sus proprios rastros ideológicos mediante el borramiento y el desplazamiento de todo lo que difere del ideal o se opone a su marcha. Así, la modernidad puede concebirse y definerse en términos de 'razón, progreso, democracia política, ciencia, producción de bienes, nuevas concepciones del tiempo y espacio y cambios rápidos', (...)" (Mignolo, 2005: 107)

que é possível inventar outro território e outra cidade. Uma vez que a razão, a verdade, a objetividade se vincula às instituições políticas tradicionais, evocamos o devaneio, o falso, a subjetividade como formas de ação política.

Se libertar do estatuto da verdade e da cientificidade como paradigma da política nos permite vislumbrar a potência das fabulações nas imagens de junho onde é possível um território afetivo, uma experiência da *cidade outra*. A fabulação não se coloca contra o real, muito menos se identifica com a ficção, mas se coloca contra um modelo de verdade, como afirma Deleuze em relação à obra documental de Perrault em que - "O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos dominantes ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro." (2009: 183).

Quando manifestantes tomaram as ruas, gritaram e expuseram seus desejos claramente. Exigiam uma vida sem catracas, nada mais sintético e direto, no entanto, esta reivindicação foi a mais combatida pelos poderes públicos, como a afirmação do ex prefeito de São Paulo Fernando Haddad em que diz em matéria do ano passado publicada pelo jornal O Globo que - "Então agora quer passe livre para todo mundo. Então é melhor eleger um mágico em outubro, porque prefeito não vai dar conta disso."[82]. Esta era a posição também durante os protestos, de que o MPL pedia o impossível. Propor o impossível como objeto político é de certa forma propor a fabulação como invenção da cidade, uma vez que ser possível ou impossível não está em jogo, o que importa é a cidade que desejamos, fabulamos.

Durante os protestos, não foram só as palavras de ordem que fabulavam outras vidas, mas também os próprios corpos em confronto com a polícia. Gestos, performances, surgiam e também fabulavam inventando naquele momento outra cidade. Através das imagens, das câmeras que por ventura registraram estes momentos de fabulação, e mesmo distante das ruas, podemos vislumbrar estes espaços fabulados que dão lugar a um *território afetivo* em que a cidade expropriada pode ser comum a todos.

---

[82] visto em julho de 2017 em https://oglobo.globo.com/brasil/haddad-compara-pedido-por-tarifa-zero-com-ida-disney-18517997

Sala de estar

Figura 17 Fotografia da performance Sem título ou as pessoas na sala de jantar

Na noite do dia 15 de outubro de 2013, dia do professor, a Cinelândia foi mais uma vez tomada por confrontos entre manifestantes e a polícia. Desta vez os protestos se concentravam na luta dos professores da rede pública por melhores salários. Duas estudantes da Escola de Teatro Martins Pena realizaram uma performance durante o protestos que posteriormente se tornou um vídeo chamado *Sem título ou E as pessoas na sala de jantar* exibido em 2015 na *48 Studen Neukölln* em Berlim[83]. No vídeo, duas jovens se sentam na praça diante de uma mesa com uma televisão, garrafas, pratos e copos, cada uma come macarrão em um prato. A disposição da cena é a de uma sala de jantar no meio da praça, no meio do protesto. Enquanto elas jantam, bombas estouram ao fundo e o confronto se intensifica. Sem sair da mesa, as duas calmamente colocam máscaras de gás e seguem com seu jantar. A fumaça branca do gás lacrimogêneo se aproxima, mas não abala as duas comensais.

No youtube, além do vídeo da performance, há outro em que as duas artistas já abandonaram a instalação, mas a sala de jantar segue montada na Cinelândia[84]. Já não há mais som de bombas e cenas de conflito no fundo do quadro, mas ainda há muita fumaça, dois manifestantes aproveitam a cena e se colocam nos lugares em que estavam as artistas, um deles cobre o rosto com um pano. Ouvimos

---

[83] visto em julho de 2017 em, https://www.youtube.com/watch?v=VOVt0h9QQgY&index=1&list=PLWDq2VoJxg64nM9JD9CneGgTlIIOBTx4X&spfreload

[84] visto em julho de 2017 em, https://www.youtube.com/watch?v=H9DOwQy3jGA&index=2&list=PLWDq2VoJxg64nM9JD9CneGgTlIIOBTx4X

mais bombas e um grupo corre na frente da "sala de jantar", mesmo assim, os dois manifestantes seguem impassíveis. Vendo os dois vídeos justapostos é como se um continuasse o gesto do outro, de apesar das bombas, seguir na inusitada e deslocada sala de jantar.

Os dois manifestantes, ao contrário das artistas, sorriem ao insistirem na cena, como se entendessem que aquele espaço está fora do espaço do conflito e do protesto. Há o gás, a correria e as bombas da polícia que se aproximam, é preciso um certo esforço para manter de pé a encenação, mas é este esforço que expõe a própria singularidade da cena – *a sala de jantar* em meio às bombas de gás. Ainda mais quando ela é experimentada por dois manifestantes que não estão vinculados à obra em si e que decidem fazer parte da cena sem resistir à sua ironia com seus risos e rostos encarando a câmera que filma.

No fundo o que a instalação propõe é a invenção de um outro espaço durante os confrontos entre a polícia e manifestantes. Havia algumas semanas que a greve dos professores provocava confrontos na Cinelândia que parecia seguir um roteiro pré estabelecido, uma rotina como qualquer outra, como a de sentar à mesa para jantar todos os dias. Neste sentido, *a sala de jantar* aponta para a cena já esperada ao fundo, dos confrontos, mas quebra sua visualidade e estética com as duas pessoas que se sentam para jantar apesar disso. Os conflitos se tornaram tão rotineiros como nosso dia a dia banal, no entanto, quando este dia a dia invade a cena do conflito ele aponta para as vidas que dele participam, das vidas na cidade no seu dia a dia que estão em confronto e para outro espaço possível na cidade, em que a rua e a praça possa ser vivenciada de outra forma, mais comunitária, mais partilhada, como a própria sala de jantar.

Não há uma fabulação nesta cena, nesta sala de jantar impossível e de certa forma, possível? Uma que diz, podem jogar as bombas que não deixaremos de seguir vivendo, nossas vidas seguirão marcando o espaço da cidade o tornando sempre outro, mesmo diante da violência do Estado.

No dia 12 de outubro de 2013, aconteceu na escadaria da Câmara de Vereadores do Rio de Janeiro, na mesma Cinelândia, a celebração de um casamento "black bloc" ou de um *anarcocasamento* como dizem os presentes no vídeo que registrou a cerimônia[85]. O rito não celebrava apenas o amor entre dois jovens, mas

[85] visto em julho de 2017 em, https://www.youtube.com/watch?v=19UUUmK5cto

também os dois meses de ocupação da praça por manifestantes. É possível ver na imagem, quando a câmera gira, o espaço ocupado com cartazes anarquistas e barracas de camping.

Esta cerimônia aconteceu três dias antes da performance da "sala de jantar" em que sabemos a praça será tomada por bombas de gás. Mas, nas imagens do casamento, o amor ainda é possível, não só ele, mas a praça como lugar de ocupação, de vida. Como na performance, a praça se transforma em um espaço comum e de partilha. Mas não se trata de um casamento qualquer e sim de dois jovens black blocs, a indumentária de cor preta, o rosto mascarado, as palavras de ordem anarquistas marcam a cerimônia que é comandada por um morador de rua notório da Cinelândia, "o Presidente", que participou ativamente dos protestos de junho[86]. Não era só a praça que se tornava outra, mas a própria imagem dos black blocs se transformava. Em geral associados à ação direta, resistência às forças policiais que durante junho gerou infinitas imagens de conflito ao mesmo tempo em que estampavam os jornais identificados como os "vândalos" dos protestos, agora incorporavam e compartilhavam na rua o amor. Ao invés da chuva de coquetéis molotov, jogavam pétalas e flores.

Ao fabular a cidade os sujeitos também fabulam a si mesmos, e o anarquismo abraçava, em formato anárquico é claro, o casamento, o que não deixa de ser uma contradição e uma fabulação sobre ser anarquista e a ação black bloc. Quando se vai às ruas protestar tudo pode acontecer, a cidade pode se tornar outra de repente, e mesmo nos confrontos, no corre e corre, cobertos por uma nuvem de gás, é possível se perder no amor. Haveria tantos jovens nas ruas por tanto tempo durante as jornadas de junho se não houvesse risco de se apaixonar?

[86] Um pouco sobre a trajetória do morador de rua conhecido por "Presidente" e de sua participação ativa nos protestos pode ser vista nesta reportagem sobre sua morte e velório na Câmara de Vereadores do Rio, visto em julho de 2017, https://extra.globo.com/noticias/rio/velorio-do-presidente-morador-de-rua-que-marcou-epoca-na-cinelandia-acontecera-na-camara-municipal-nesta-quarta-18305032.html

Bailes

Figura 18 Fotograma do vídeo Manifestação vira baile funk no bairro do Estácio (RJ)

É a noite do dia 20 de junho de 2013, quando no Rio de Janeiro ocorreu o maior protestos de junho e a avenida Presidente Vargas foi tomada em toda sua extensão. Ativistas afirmavam que havia quase um milhão de pessoas na avenida, ainda assim o protesto foi reprimido com violência. O confronto com a polícia, como a multidão que dispersava, se espalhou por todo o centro da cidade. Em um vídeo desta noite, nas ruas paralelas à avenida Presidente Vargas, no bairro do Estácio, um grupo de jovens sem camisa e mascarados dançam funk sobre uma barricada feita com restos de obras. O próprio título do vídeo, compartilhado no youtube, é sugestivo: *Manifestção vira baile funk no bairro do Estácio (RJ)*[87].

Pela imagem, temos a impressão que há uma caixa de som para fora de uma janela de um dos sobrados e que os moradores locais se juntam à dança dos manifestantes. A rua, as barricadas e a fuga da polícia se tornam um grande baile compartilhado entre os mascarados e os moradores, um espaço comum aos dois, e fundamentalmente um lugar de alegria e expressão corporal dessa alegria. Apesar das balas de borracha, das bombas de gás, há naquele breve baile a expressão jovem de uma alegria de estar juntos na cidade, juntos como manifestantes, juntos em luta contra a violência policial. Mais produção política, no sentido de re-configurar a

[87] https://www.youtube.com/watch?v=YFtpWgn0nJs, visto em julho de 2017.

cidade, de se colocar como um sujeito se apropriando do espaço da cidade, independente da força policial.

O Rio de Janeiro desde anos noventa é muitas vezes pensado a partir da ideia de cidade partida (Ventura, 1995), dividida entre morro e asfalto, fronteira que produz uma violência brutal, da qual a repressão policial aos moradores da favela é uma parte. Este baile breve, improvisado e inventado no contexto daquela noite, e o qual temos acesso através das suas imagens, confronta a cidade partida e une asfalto e morro na alegria da dança, que não por acaso é o funk, ritmo das favelas cariocas. Quem são os dançarinos do baile, as pessoas que estão nas casas, os moradores que curtem com os jovens o momento antes que a polícia chegue com suas bombas? Podíamos afirmar que seriam, como ethos e experiência, naquele momento, nos gestos dos corpos em quadro, a intersecção do morro e do asfalto, a fronteira remodelada, não mais como impedimento, mas como ritmo de escárnio contra a repressão policial?

Mais uma cena, fabulação da multidão, inventada no calor das ruas, mas que diante de uma imagem que não é só uma, se conecta imediatamente com outras co-imagens em que outros bailes e danças que tomam conta dos manifestantes apesar da repressão policial. O jovem em São Paulo que dança como John Travolta na frente da tropa de choque e que foge segundos antes de uma bomba atingir suas pernas[88]. O vídeo dura apenas 17 segundos e é editado com a música *Staying alive*, vendo esta imagem agora justaposta ao baile do Rio de Janeiro, os jovens do Estácio não poderiam estar ali também desafiando o choque em São Paulo?

E a cena de julho de 2013 na avenida Rio Branco no Rio de Janeiro, em que um catador com sua carreta configurada com caixas de som e televisão passa ao lado de manifestantes que se juntam para fazer passinho como se estivessem em um baile dos anos oitenta. São dois planos sequência. Um primeiro em que o catador chega e admira a reação à sua carreta musical. Uma roda se forma com dançarinos, curiosos e muitas câmeras. A câmera se movimenta para mostrar o espaço da rua, manifestantes e especialmente a polícia ao fundo que se aproxima, um manifestante com a máscara do anonymous também marca o fundo do quadro. No segundo plano, vemos o caminhão com canhão de água da tropa de choque passar sobre vaias e bem ao lado do baile que o ignora e segue com seu repertório de danças. Mais uma cena de

[88] https://www.youtube.com/watch?v=YGd_qyngPng, visto em julho de 2017.

partilha da cidade inventada no momento e vivenciada através da performance da dança – catador, manifestantes, passantes, todos participam do baile no meio da rua enquanto tensionam a polícia que passa. Não há ai uma alegria da cena que se coloca contra à sisudez da polícia e seus uniformes negros? A cidade que baila sem discriminar o seus dançarinos não é aquela que desejamos? Não poderia ser esse gesto, uma vivência breve, estética, do comum gritado pela multidão, da *cidade outra*? E nesse sentido, haveria um prolongamento do gesto através da imagem, através da cena sobre a cena que interrompe a lógica violenta da cidade e dos protestos no seu embate com o Estado. A alegria da dança é o oposto da opressão, os corpos dançando juntos transformam não só os confrontos com a polícia, mas a própria paisagem urbana.

O fio de Xerazade

A experiência da cidade, em especial o Rio de Janeiro na sua reconfiguração espacial para os grandes eventos esportivos, expropria sujeitos. E os protestos colocam em cena um desejo radical por outra vida na cidade – "uma vida sem catracas". O grito é forte, propõe a circulação irrestrita como horizonte, sem impedimentos. O Estado, após ações violentas de desterritorialização, como são as remoções, não suporta a possibilidade das "vidas sem catracas", este perambular infinito. Não deixa de ser contraditório, remover, desterrar as pessoas para longe e ao mesmo tempo agir para que elas não possam se mover livremente. Logo, o que o Estado faz é desterritorializar para reterritorializar violentamente. Não é ao acaso que as ruas do Rio de Janeiro arderam por tanto tempo e junho de 2013 se prolongou até o inicio de 2014.

Já manifestantes, quando saem as ruas e desejam o fim das catracas, propõem a desterritorialização da cidade ou pelo menos de um modelo de cidade. É certo que retirar as catracas da cena urbana é retirar os impedimentos e propor a circulação, a possibilidade de ir a qualquer lugar. As jornadas de junho desorganizam a ordem da cidade e seus espaços a partir de um desejo de desterritorialização, mas não só isso, como estas imagens mostram, neste processo também sentam para jantar, amam e acima de tudo, bailam. É um movimento duplo, de um lado desejo de circulação e desterritorialização e de outro a "montagem de territórios" (Rolnik e Guattari, 1996), mesmo que efêmeros, mas que se tornam espaços possíveis de partilha e vidas. A

"vida sem catracas" aparece não só como desejo em desterritorializar as políticas urbanas, mas como possibilidade de fabular e "montar territórios" a despeito dos modelos urbanos impostos.

Guattari e Rolnik na sua *Cartografias do desejo* (1996) se perguntam – "O amor anda impossível?" (1996: 284). De acordo com os autores, diante do movimento do capital que se apropria de toda nossa produção desejante e em última instância implode os modelos de homem, mulher e família, dois extremos se configuram,

> Em dois extremos, é o medo da desterritorialização que sucumbimos: nos enclausuramos na simbiose, nos intoxicamos de familialismo, nos anestesiamos a toda sensação de mundo – endurecemos. No outro extremo – quando já conseguimos não resistir à desterritorialização e, mergulhados em seu movimento, tornamo-nos pura intensidade, pura emoção de mundo – , um outro perigo nos espreita. Fatal agora pode ser o fascínio que a desterritorialização exerce sobre nós: ao invés de vivê-la como uma dimensão – imprescindível – da criação de territórios, nós a tomamos como uma finalidade em si mesma. (1996: 284)

Nas extremidades apontadas por Guattari e Rolnik estariam Ulisses em seu movimento obsessivo para fora em uma viagem que nunca termina e Penélope que tece todo dia a mesma teia, o mesmo amor por Ulisses na esperança que ele volte a constituir um lar. A luta pela cidade não partilha destes movimentos, deste amor impossível?

Se sim, talvez podemos vislumbrar nestas imagens das jornadas de junho outro modelo fora da Odisséia e da repetição obsessiva. Ao invés da angústia de Ulisses e Penélope, a fabulação de Xerazade nas suas mil e uma noites em que diante da degola se propõe a fabular e inventar a cada noite infidos territórios. É diante da fabulação que sua sobrevida e de tantas outras são possíveis. Como o *Levante* de Jonathas Andrade, em que os cavalos cruzam a cidade no presente carregando múltiplas histórias de resistência e fabulação a partir da *montagem de territórios* que propõem múltiplas cidades. Junho de 2013, diante da violência do Estado, seja nas políticas públicas para a cidade, seja na repressão policial – a degola do Estado – também fabula territórios, como forma de resistência, como forma de existência.

Poderíamos portanto, como provocação, propor que a partir de conjuntos variados de imagens das jornadas de junho, seja possível montar e percorrer territórios. E que esta geografia ou anatomia, composta de imagens, seja um espaço

em que se vislumbre o que aconteceu de político e quais outros sujeitos e *cidades outras* foram sonhados e vividos.

Redemoinhos

"E nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... *O diabo na rua, no meio do redemunho...*" (Rosa, 2001: 27)

"Em algum lugar, não me recordo onde, li que os conceitos são intemporais; abertos e, portanto, duradouros, contínuos. Que não podem ser contados, apenas performados." (Alÿs, 2015: 149)[89]

Figura 19 Fotografia da instalação *Tornado* de Francis Alÿs (México, 2000 – 2010)

Na vídeo instalação *Tornado*, de Fracis Alÿs (México, 2000 – 2010), a câmera, após um tempo de espera, sai à caça de redemoinhos de vento. Às vezes, consegue ir de encontro com um ou outro e mergulha no vórtice de poeira. Em certa medida, a imagem abraça o caos do vento sobre a paisagem. Não há obra sem a paisagem e sem um ato sobre a paisagem – o ato incontrolável do vento que revira a terra, o ato do câmera que se atira ao centro do redemoinho. Há uma deriva incontornável ao sucumbir aos movimentos do vento, "Se esta foto ou este texto não

[89] tradução livre de: "En alguna parte, no me acuerdo dónde, lei que los conceptos son intemporales; abiertos y, por lo tanto, duraderos, contínuos. Que no pueden ser contados, sino sólo actuados." (Alÿs, 2015: 149).

devessem estar aqui é por que o ar os levou embora. Este chocar-se e tombar-se por fim é sua potência de re-volta."[90] (Alÿs, 2015: 157).

De volta ao ateliê, a dificuldade era editar as 15 horas de gravação da caça aos redemoinhos. Afinal, como transformar o ato de filmagem, a deriva da caça aos redemoinhos em narrativa, uma vez que era o próprio ato, na sua duração, na sua deriva, que dava corpo à experiência da obra? Qualquer ordenamento sofria o risco de perder de vista as linhas de fugas que surgiam no turbilhão de poeira. A solução foi uma edição em que os movimentos e gestos da caçada se fizessem presentes, não como um ordenamento linear, mas como um contínuo ininterrupto. Na projeção das imagens não é possível estabelecer um começo, muito menos um fim, a caçada e o levante de terra provocado pelo redemoinho não cessam de acontecer.

A paisagem se agita no vento, a imagem é tomada pelos tons de cinza do vórtice do redemoinho, depois tudo se acalma para agitar-se de novo e voar pelos ares. Uma vez que o vento passa levando tudo e o terreno se apazigua, outro redemoinho está logo à espreita na possibilidade de ir de encontro ao centro do quadro.

Muito antes de Francis Alÿs, Riobaldo já advertia, no *Grande sertão: veredas* (2001), que o diabo vive no meio do redemoinho, no *entre* das coisas. Quem encara a deriva do redemoinho, encara também o diabo. Esta tese se propôs encarar o redemoinho de imagens de junho de 2013 ao modo de Riobaldo, de alguém que encara o diabo, que não está escondido alhures, mas vive "dentro dos homens, os crespos do homem" (Rosa, 2001: 26).

Olhar as imagens como um redemoinho de vento, com sua entropia e dispersão, é dizer que elas conformam um ato sobre a cidade, sobre os sujeitos, desenhando em seu movimento, por vezes caótico, uma geografia. É dizer que, escrever e olhar as imagens deveria ser uma re-vivência deste ato, ou para usar as palavras de Alÿs – "vivência-sobre-vivência" (2015: 153), de forma a não perder de vista a potência política que se conforma nessa geografia.

Devemos portanto, escutar as ruas, e ver o que elas produziram em conjunto com as imagens. E uma das lições que as ruas nos ensinaram é que não podemos apreendê-las simplesmente, uma vez que são processo, ato, são como os redemoinhos que escapam às caçadas. O que fizeram os manifestantes? Onde chegaram? Qual a

[90] tradução livre de: "Si esta foto o este texto no deben estar aqui es que el aire los arrastró. Este haber chocado y caído por fin es su poder de re-vuelta." (Alÿs, 2015: 157).

efetividade política da multidão nas ruas? Essas perguntas apontam para um término das ações ou para algum ponto de chegada, mas não houve esse recanto em que poderíamos enfim repousar nossos corpos. Por isso, parte da esquerda vê junho como um fracasso político, como energia dispersa e facilmente modulada por forças conservadoras.

É um erro exigir das multidões nas ruas um itinerário, como se houvesse um plano, projeto ou caminho estabelecido. Havia sim desejo por outras vidas e outra cidade – como se desenha um mapa dos desejos? Organizar os desejos em um projeto não seria uma forma de capturá-los? Se não há, propriamente, um encerramento de junho de 2013, há abertura, uma fissura por onde escorreram desejos e que não se fecha simplesmente. Como no terreno revirado pelos redemoinhos, há sempre o risco da terra se agitar de novo ao vento. A luta que se abre em junho não se esgota, permanece como risco político de incorporar novamente ou de se atualizar em outros processos.

Por isso, acima de tudo, não pode haver conclusões formais e nega-se a palavra conclusão no título do final da escrita, já que a vontade é, em consonância com as ruas, de manter em aberto o redemoinho de imagens, manter as ruas reverberando. O certo seria, aberturas, rupturas, fugas, derivas ou fabulações finais. A opção pelo redemoinho se dá pela força da sua imagem, de seu movimento imprevisível e do risco de encará-lo, já que qualquer captura seria o mesmo que esvaziar sua força motriz, sua força política.

Portanto, ao invés de perguntar o que fez e onde chegou a multidão, perguntar sobre seus encerramentos, nos vale mais olhar para como tudo aconteceu e o que se configurou no processo de luta, como as imagens participam deste processo político. A política aparece ali, como o diabo, no intervalo entre ruas, corpos e imagens – ali onde o acontecimento se configura como ato, como processo.

Várias das imagens que compuseram o percurso dessa escrita nos dão a ver ganhos políticos e subjetivos, nos dão a ver a vivência de uma série de desejos: a multidão que toma o teto do Congresso Nacional, os jovens que fazem o caveirão recuar, o rosto do Amarildo que revela a violência de seu corpo torturado e desaparecido, o vôo sobre a série de barricadas em chamas no Leblon e o baile funk improvisado durante a fuga da polícia. Poderíamos seguir construindo séries, montagens, geografias de imagens que pulsam com desejo.

Ao longo de junho de 2013 há um fazer político que se diferencia das formas tradicionais de ação política. Mais do que isso, há uma ação política que necessita das imagens e que configura um corpo a partir delas. Não se trata apenas de uma batalha política e subjetiva que se dá no campo da produção imagética, mas a própria política e os processos subjetivos acontecem simultâneos às suas imagens tornando as ações das ruas contíguas às telas. As sublevações das formas políticas que embaralham a representação, o espetáculo, o tempo, as subjetividades, o espaço, se dão nessa relação e agenciamento entre o acontecimento e as imagens. A produção imagética ao dar corpo ao processo político também dá corpo às suas sublevações. Por isso a complexidade em pensar tanto a política como a imagem de junho, uma vez que estão imbricadas uma na outra em uma relação liminar.

O que vemos na experiência de junho de 2013, é que apesar de tudo, quando manifestantes se engajam no mundo e, por consequência, nas suas vidas nas cidades, se engajam também na produção de imagens – há uma relação entre um engajamento com o mundo e a produção imagética. O que nos faz perguntar o porque deste lugar de resistência contemporânea a partir das imagens. Por que ao resistir faz-se necessário produzir imagens? Podemos pensar em um corpo político ou um território de resistência afetiva e existencial a partir das imagens? O que seria afirmar que, produzir imagens pode ser um processo reflexivo, político, de engajamento com o mundo e porque não de afetação política. Talvez, as imagens ainda possam agir sobre o mundo ou há um fazer político que acredita na possibilidade das imagens afetarem o mundo. As imagens, ao modo dos redemoinhos, provocam a re-volta do terreno, levantando e embaralhando a poeira dos corpos.

Podemos olhar para além de junho de 2013 e ver como as imagens ainda são capazes de afetar o mundo. Entre o final de 2015 e 2016 aproximadamente 200 escolas estaduais do Estado de São Paulo foram ocupadas por seus alunos. A princípio lutavam contra um projeto de reorganização do ensino que fechava escolas forçando a mudança de alunos para estudarem em outros bairros. Mas, como em junho, outros desejos vieram à tona e as ocupações que eram circunscritas ao estado de São Paulo se expandiram para outros estados do Brasil. Em todo o processo das ocupações as imagens foram fundamentais.

Primeiro na construção da escola como um lugar de ausência e de precariedade, em que uma série de vídeos apontavam para a falta de condições de edifícios e equipamentos escolares, depois mostrando materiais novos guardados e

escondidos dos alunos, enfim, uma geografia da terra arrasada que constituía muitas das escolas estaduais. A imagem era fundamental na exposição de um agenciamento violento do Estado em relação às escolas, como um espaço extremo de dispossessão subjetiva. A cena clássica desses vídeos era dos alunos percorrendo o terreno da escola mostrando as condições de sala de aula, refeitórios e quadras esportivas. Como diz um pai, em um dos vídeos das ocupações no Rio de Janeiro – "a impressão que eu tenho é que eles pensam que nossos filhos são animais". Diante da precariedade das escolas, este pai, não está de todo errado. As imagens construíam o espaço de precariedade e dessubjetificação extrema como ponto de partida para a luta. Não se tratava apenas de resistir à reforma, mas de inventar novos sujeitos e uma nova forma de ser escola. A única forma de resistir à dessubjetificação extrema é através de um processo de subjetificação radical, subvertendo o próprio dispositivo escolar o tornando outro no processo.

Um segundo grupo de imagens passa a circular nas redes e mostram como alunos se apropriam e subvertem este espaço de precariedade. A escola, mesmo expropriada, passa a ser um espaço de possibilidade e invenção. Não é coincidência uma série de planos sequência que mostram o dia a dia das ocupações, das assembleias que contornam o problema da representação, de como alunos mobilizam a comunidade em torno da escola para fazer reparos no edifício, das hortas que são criadas no terreno da escola, da discussão sobre gênero e política, das diversas oficinas que passam a fazer parte da rotina dos alunos, entre outras atividades. Há uma estética da vida comum das ocupações que permeia as imagens e a mis-en-scène, mais do que isso, a necessidade de que esses atos, performances, invenções subjetivas, sejam também imagens e circulem pelas redes. Como em junho de 2013, é difícil imaginar as ocupações sem imaginar suas imagens.

Um terceiro grupo de imagens, não menos importante, é aquele que registra os momentos de resistência ao Estado ou as tentativas de captura do movimento pelo Estado. Mais uma vez, os planos sequência são fundamentais, e muitas das ações se dão em um espaço fronteiriço entre as escolas e as ruas, com o Estado que se coloca à porta ou ao lado do muro tentando entrar ou solicitando a saída de alunos, enquanto isso, do lado de dentro, alunos resistem desmontando as estratégias do Estado de tomar posse mais uma vez da escola.

A resistência como processo subjetivo é performada e as imagens são fundamentais em construir esse corpo e esse espaço que passa a conter a resistência,

há uma transmutação de sujeitos e da própria escola. Em uma imagem gravada em uma escola do interior de São Paulo, uma oficial de justiça utiliza todos os argumentos possíveis para cumprir uma ordem judicial de reintegração de posse, um a um, eles são rebatidos por uma menina que se coloca no portão, na fronteira com o monstro do Estado – decisão de juiz não se contesta, porque o juiz não veio aqui falar com a gente?; vocês estão sendo influenciados por sindicatos, não, não há ninguém do sindicato aqui; vocês serão responsabilizados por qualquer dano à escola, não, pelo contrário, nós estamos consertando tudo o que estava estragado – as ameaças se intensificam com a oficial de justiça dizendo que não quer usar da violência para desocupar a escola e que tem uma lista com os nomes dos alunos que estão ocupando. Mas, os alunos seguem firme e continuam a rebater qualquer argumento do Estado e negar a legitimidade do juiz em decidir sobre suas ações políticas. A oficial tenta entrar na escola para conversar com os alunos, mas eles dizem não, afinal sabem que convidá-la para conversar ou negociar é um primeiro passo para captura. No final, a reintegração de posse é impedida por outra ordem judicial alegando problemas técnicos no processo. Vitória inconteste dos alunos que não cederam em nenhum momento e que gritam eufóricos. Não é a toa que a descrição do vídeo diz "o vídeo é longo mas serve como ensinamento de como reagir diante de oficiais de justiça arrogantes. Não vamos nos intimidar."[91]

Este vídeo tem quase vinte minutos de duração e não tem nenhum corte, o que é fundamental para que a imagem incorpore o processo político em cena, a duração é a da resistência a todos os avanços e argumentos do Estado contra o movimento dos estudantes e a vitória final. Quem gravou essa imagem, de alguma forma intuía que não podia haver corte ali e que aquele momento precisava tornar-se imagem.

Este não é o único vídeo em que o movimento de ocupação consegue vencer os avanços violentos do Estado, a imagem destes gestos de resistência são parte do próprio processo, do seu ato político e subjetivo e também, já que estamos no espaço da escola, de um aprendizado político. As ocupações já se encerraram, mas rondam os corredores como potência, da mesma forma como estas imagens podem ser acionadas a qualquer momento nas redes, um aprendizado político que não se esvai, mas persiste.

[91] vídeo visto em agosto de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=1CfULmXUZy0

Na tese já apontamos para a relação entre as ações multiudinárias de junho e as ocupações das escolas, de como elas reverberam práticas políticas que surgiram nas ruas e de como as imagens cumprem um papel fundamental nesse processo. Do mesmo modo, podemos a partir das imagens traçar linhas que se conectam entre junho de 2013 e outros tantos acontecimentos ao redor do mundo, desenhando uma constelação de conflitos e resistência, uma constelação das imagens ardentes: a Primavera Árabe, as Riots de Londres, o 15 M na Espanha, o Occupy Wall Street, a Praça Taksim em Istambul, entre outros. Poderíamos olhar para essas imagens e nos perguntar: porque estas práticas políticas se tornam práticas imagéticas? É possível olhar eventos tão singulares e ver conexões nas suas produções políticas e de imagem? Se há um capitalismo globalizado agindo em rede produzindo experiências de expropriações ao redor do mundo, poderíamos pensar também em resistências em rede e nestas imagens como um corpo estético destas práticas políticas?

Vejamos como o embate político pós onze de setembro de 2001 é um embate de imagens. Mondzain (2009) aponta para um rearranjo de uma política do visível a partir do atentado às Torres Gêmeas em 2001, em que, entre outras práticas, há um apagamento dos corpos e dos mortos, tanto do atentado como na reação dos Estados Unidos através da Guerra ao Terror com seus "bombardeios cirúrgicos", seus ataques de drones e sua "guerra sem baixas". Há uma política imagética da anulação das mortes através do apagamento dos cadáveres, como se uma guerra pudesse acontecer sem que alguém morresse. Haveria no campo das imagens uma resistência a essa anulação simbólica dos corpos?

Movimentos como o "Black Live Matters" nos Estados Unidos, que surgiu em 2012 após o assassinato de um jovem negro por um segurança de um condomínio na Flórida, se faz nas redes e a partir das imagens, seja da violência contra a população negra americana, seja da reação através de protestos anti-racistas. Como separar, nesse contexto, a ação política, de uma ação através das imagens?

O que dizer das imagens impressionantes gravadas por uma mulher negra quando seu namorado é atingido por quatro tiros no peito efetuados por um policial? O que faz essa mulher negra diante de tamanha violência? Ela liga a câmera e começa a gravar um vídeo que imediatamente posta no facebook, e a primeira imagem é do corpo ensaguentado de seu namorado, mais um homem negro morto a tiros sem oferecer nenhuma ameaça aparente. Ela diz – meu namorado levou quatro tiros por nada, eu acho que a polícia matou meu namorado, não, não acredito que a polícia

acabou de matar meu namorado. Depois ela sai do carro e é algemada, mas a câmera segue gravando em um plano que se vê apenas o céu em um contra plongê extremamente angulado enquanto ainda ouvimos sua voz fora de quadro.[92]

Sua primeira reação diante da violência é gravar uma imagem e fazê-la circular na rede. Garantir que a imagem do corpo negro seja visível e circule, por outro lado, é como se houvesse uma crença na própria imagem como um campo possível de resistência ou de revelação da violência e injustiça. Não podemos afirmar exatamente o que leva esta mulher a fazer esse vídeo, mas não há como dissociar seu gesto de uma política da imagem e de um contexto de luta minoritária em que as imagens são essenciais. E se há um processo imagético por parte do Estado e de uma mídia hegemônica de descorporificação das mortes, como é o caso da cobertura da Guerra ao Terror, o corpo negro e sangrando no quadro é o oposto estético dessa política, ele é a morte encarnada. Mesmo quando os corpos se colocam fora de quadro, eles se fazem presentes nos gritos e no choro que compõe com a estranheza do plano que pouco mostra.

E se atravessarmos o oceano Atlântico, até o verão europeu de 2015 que foi marcado pelo que se chamou na imprensa de "crise dos refugiados". Vindos do sul, muitos fugindo de conflitos na África e da guerra civil na Síria, atravessavam o mediterrâneo em barcos improvisados e lotados aos milhares em busca por uma vida melhor. A travessia por água e terra é extremamente precária e perigosa. A Organização Internacional para a Migração, órgão vinculado a ONU, estima que em 2015 morreram 3.771 pessoas tentando atravessar o Mediterrâneo em direção à Europa[93].

Os noticiários traziam imagens diárias, da travessia, dos mortos, da crise humanitária em terra firme e das discussões entre países europeus sobre o que fazer com os milhares de refugiados que chegavam às margens do mediterrâneo. As vidas, a travessia dessas vidas, era tratada pelos Estados de forma pragmática, econômica, a partir dos custos envolvidos ou de como monitorar as águas, as fronteiras, como realocar tantos refugiados, tudo parecia um problema de gestão. E junto à essa discussão formal, éramos bombardeados pelas imagens dessa "massa", a princípio disforme, que se chamava "refugiados".

---

[92] visto em agosto de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=ymZKi8p7i8Q

[93] dados da OIM podem ser vistos em https://www.iom.int/es/news/mas-de-3770-migrantes-han-muerto-en-el-intento-de-cruzar-el-mediterraneo-rumbo-europa-en-2015

Podíamos dizer que parte dos refugiados fogem de conflitos que se intensificaram e se conectam com a política de Guerra ao Terror iniciada após o onze de setembro de 2001. E se nesse momento surge uma política do visível de anulação e apagamento dos mortos e dos corpos, os refugiados que não param de chegar nas praias europeias não seriam a multiplicidade desses corpos apagados ao longo de tantos anos? Os mortos nas praias, não seriam os cadáveres insepultos da Guerra ao Terror reivindicando o luto que lhe é de direito?

Nesse mesmo verão de 2015 houve um divisor de águas, quando circulou a fotografia do corpo imóvel de Aylan Kurdi, de apenas três anos, com o rosto virado para areia, que morreu afogado tentando atravessar o mediterrâneo[94]. Já não era mais um refugiado qualquer, através de um agenciamento e de uma política de circulação da sua imagem, incorporava a singularidade trágica da sua história de vida. Contra uma política de anulação dos corpos e das vidas, a imagem do corpo diminuto de uma criança dá corpo a um processo de afetação política, e é a partir da circulação desta fotografia que moradores da França, Alemanha, Hungria e Áustria saem às ruas para receber os refugiados que chegavam às centenas em estações rodoviárias e de trem.

Foi necessário uma imagem para que um processo político incorporasse e tantos outros corpos fossem afetados pelo pequeno corpo de Aylan Kurdi. Afinal, havia uma política de imagem que anulava estes corpos e foi necessário um corpo e uma imagem para romper essa barreira estética e desarranjar uma política do visível. O que essa fotografia trazia de novo? Havia ali alguma coisa que não tínhamos visto ainda? Como uma foto humaniza e singulariza a experiência da multidão de refugiados? Como um corpo se torna político e consegue afetar uma outra multidão?

Estes exemplos nos colocam mais uma vez diante do redemoinho, das imagens capazes de agitar a poeira dos olhos, dos corpos e do mundo. Se de fato vivemos em um tempo de emergência, do qual os corpos nas praias do mediterrâneo são uma de suas faces, se não há política sem sua dimensão imaginal e sem a produção de imagens, é urgente aprofundar práticas e reflexões sobre esse terreno liminar de uma incorporação política através das imagens. O que falta para sublevarmo-nos? Qual é o gesto, qual a imagem capaz de afetar-nos politicamente? O que aprendemos com as imagens de junho de 2013 e com a dor de Aylan Kurdi?

---

[94] as fotografias de Aylan Kurdi podem ser vistas em reportagem do jornal The Guardian, visto em agosto de 2017, https://www.theguardian.com/world/2015/sep/02/shocking-image-of-drowned-syrian-boy-shows-tragic-plight-of-refugees#img-2

Nosso percurso nessa tese foi para abrir uma reflexão sobre produção política e produção de imagem, para abrir possibilidades de pensamento e porque não de ação. Queríamos povoar as páginas com inúmeros redemoinhos e nos dirigir a todos que sentem o peito apertado, que são inquietos, e que de alguma forma vivem no risco de a qualquer momento atravessar o vórtice de poeira e sublevar-se, afinal, *viver é muito perigoso*.

Referências Bibliográficas

ADVOGADOS ATIVISTAS, ARTIGO 19 e WITNESS. *Guia: como filmar a violência policial em protestos.* 2014, http://www.conectas.org/arquivos/editor/files/GUIA%20WITNESS%20R02%20web.pdf, visto em julho de 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *Means without end: notes on politics*. University of Minessota Press, Miniapolis, 2000.

_____. *O que resta de Auschwitz*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2008.

_____. *What is an apparatus? And other essays*. Standford, Standford University Press, 2009.

AGUIAR, Carolina Amaral de. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para Unidade Popular desde a França*. 2013. 389 f. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós-graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo 2013.

ALVAREZ, Johnny e PASSOS, Eduardo. *Cartografar é habitar um território existencial*. in: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método cartográfico*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2009.

ALŸS, Francis. *Relato de una negociación*. MALBA, Buenos Aires, 2015.

ARANTES, Paulo. *Depois de junho a paz será total*. in: ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. São Paulo, Boitempo, 2014.

BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1989.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1984.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas volume 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERGSON, Henri. *Matter and memory*. Nova Iorque, Zone Books, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1986.

BUTLER, Judith. *Precarious life: the power of mourning and violence.* Verso, New York, 2004.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2015.

CARVALHO, José Murilo de Carvalho. *Os bestializados: O Rio de Janeiro e a república que não foi*. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.

CASTRO, Viveiros. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. Cosac e Naif, São Paulo, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Uma nova classe trabalhadora*. in: *Dez anos de governo pós-neoliberais no Brasil: Lula e Dilma*. Boitempo Editorial, São Paulo, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Lisboa, Edições Antipáticas, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *May 68' did not take place*. in: DELEUZE, Gilles. *Two regimes of madness*. Massachusetts, MIT Press, 2007.

_____. *The brain is the screen*. in: DELEUZE, Gilles. *Two regimes of madness*. Massachusetts, MIT Press, 2007.

_____. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. A *imagem-tempo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2009.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, volume 4*. São Paulo, Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquisofrenia volume 3.* Editora 34, São Paulo, 1996.

_____. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia I.* Editora 34, São Paulo, 2010

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

_____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2011.

_____. *Quando as imagens tocam o real* in: *Pós*, vol.2 nº4, p. 204 – 219, Belo Horizonte, EBA UFMG, 2012.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.

_____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2014.

_____. *Uprisings*. Paris, Gallimard/Jeau de Paume, 2016.

FOUCAULT. Michel. *A vida dos homens infames in:_____.Estratégias, poder-saber. Ditos e escritos IV*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2003.

_____. *Um filósofo mascarado*. in: *Michel Foucault: por um vida não fascista*. Coletivo Sabotage, 2004. Visto em junho de 2017, https://cesarmangolin.files.wordpress.com/2011/08/foucault-por-uma-vida-nao-facista-pdf.pdf

_____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Editora Papirus, 1990.

_____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. São Paulo, Editora 34, 2006.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Vozes, Petrópolis, 1996.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio. *A utopia da pequena África: os espaços do patrimônio na zona portuária carioca*. Tese (Doutorado – Antropologia Cultural) Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

GODARD, Jean Luc. *Hiroshima, notre amour, Cahier du Cinéma 97, July 1959(extracts)*. in: HILLER, Jim (org). *Cahiers du Cinéma, the 1950s: neo realism, hollywood, new wave*. Harvard University Press, Cambridge, 1985.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Editora Record, São Paulo, 2005.

JUDENSNAIDER, Elena; LIMA, Luciana; POMAR, Marcelo; ORTELLADO, Pablo. *Vinte centavos: a luta contra o aumento*. Veneta, São Paulo, 2013

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Editora Centauro, São Paulo, 2011.
_____. *Prefácio – a produção do espaço* in: *Estudos avançados* v.27 n.29 USP, São Paulo, 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

MBEMBE, Achille. *Necropolitics*. Public Culture, winter 2003, p.11 – 40, Duke University Press.

MEDONÇA, Kleber e DAEMON, Flora. *Os 'outros' da rua: o acontecimento discursivo das manifestações de 2013.* in: Revista Comunicação Mídia e Consumo V.II N.30 P.37-55 Jan/Abril de 2014.

MIGLIORIN, Cezar. *Ensaios no real: o documentário brasileiro hoje*. Rio de Janeiro, Azougue, 2010.

_____. *Inevitavelmente cinema: educação, política e mafuá*. Azougue, Rio de Janeiro, 2015.

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa Editorial, 2005.

MONDZAIN, Jean-Marie. *Imagem, ícone, economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.

_____. *Can an image kill?* Critical Inquiry Vol.36, N.1, agosto de 2009 pp.20-51.

NEGRI, Antonio. *Uprising as an event*. in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Uprisings*. Paris, Gallimard/Jeau de Paume, 2016.

PALBERT, Peter. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. N-1 Edições, São Paulo, 2013 A.

_____. *Anota aí: eu sou ninguém*. Folha de São Paulo publicado, julho de 2013. Visto em junho de 2017 em http://www1.folha.uol.com.br/opiniao/2013/07/1313378-peter-pal-pelbart-anota-ai-eu-sou-ninguem.shtml

PIGNARRE, Philippe e STENGERS, Isabelle. *Capitalist sorcery: breaking the spell*. Nova Iorque, Palgrave e Macmillam, 2011.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa obra poética*. Editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1960.

PORTUGAL, Aline Bitencourt. *Geografia de espaços outros: formas de ocupar e inventar cidades no cinema brasileiro contemporâneo.* Dissertação (Mestrado – Estudos de Cinema e Audiovisual) Programa de Pós Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

RANCIERE, Jaques. *O desentendimento*. São Paulo, Editora 34, 1996.
_____. *A partilha do sensível*. São Paulo, Editora 34, 2009.
_____. *O destino das imagens*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.
_____. *Aesthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. Verso, London / New York, 2013A.
_____. *O ódio à democracia*. Boitempo, São Paulo, 2014.
_____. *One uprising can hide another*. in: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Uprisings*. Paris, Gallimard/Jeau de Paume, 2016.

ROGOFF, Irit. *Terra infirma: geography's visual culture*. New York, Routledge, 2006)

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Editora nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2001.
_____. *A hora e a vez de Augusto Matraga* in: *Sagarana*. José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1971.

ROUCH, Jean. *On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, and the ethnographer*. in: *Ciné-ethnography: Jean Rouch*. University of Minessota Press, Minneapolis, 2003.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
_____. *Quando as ruas queimam: manifesto pela emergência*. N-1 Edições, São Paulo, 2016.

SALOMÃO, Waly. *Na esfera da produção de si mesmo* e *Algaravias: câmara de ecos*. in: *Waly Salomão: poesia total*. Editora Schwarcz, São Paulo, 2014.
_____. *Hélio Oiticica: qual é o parangolé?*. Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

SANTOS, Milton. *Por uma geografia nova: da crítica da geografia a uma geografia crítica*. EDUSP, São Paulo, 2004

SEVCENKO, Nicolau. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. CosacNaif, São Paulo, 2013.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

_____. *O sonho da reprogramação corporal: biotecnologias, ciências da vida e produção de subjetividade na sociedade contemporânea.* in: NEUTZLING, Inácio e RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (orgs). *O (des)governo biopolítico da vida humana*. São Leopoldo, Casa Leiria, 2011.

SILVA, Jailson de Souza e BARBOSA, Jorge Luiz. *Favela: alegria e dor na cidade*. (X) Brasil, Rio de Janeiro, 2005.

SINGER, André. *Brasil, junho de 2013: classe e ideologias cruzadas*. in: *Novos Estudos 97, p.23 a 40*. CEBRAPE, novembro de 2013.

SOLANO, Esther; MANSO, Bruno e NOVAES, Willian. *Mascarados: a verdadeira história dos adeptos da tática black bloc.* Geração Editorial, São Paulo, 2014.

STARHAWK. *Webs of power: notes on the global uprising*. Gabriola Island, New Society Publishers, 2002.

STENGERS, Isabelle. *Au temps des catastrophes*. Paris, Le découverte, 2013.

VASSALO, Simone e CICALO, André. *Por onde os africanos chegaram: o cais do Valongo e a institucionalização da memória do tráfico negreiro na região portuária do Rio de Janeiro*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n.43, p.239-271, jan/jun. 2015.

VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo, Companhia das letras, 1994.

VIRILIO, Paul. *Speed and politics*. Los Angeles, Semiotex(e), 2007.

Palestras / conferências

CASTRO, Viveiros. *Through the looking glass of language: Clarice Lispector meets Guimarães Rosa*. Standford, Standford University, 2013. Disponível em : https://www.youtube.com/watch?v=Li9OnvVG7to