

# O que podem as imagens? Uma análise da tomada de registros testemunhais de manifestações de rua no Brasil em 2013

*What can images do?*

*An analysis of video records witnessing street demonstrations in Brazil in 2013*

**Patricia Furtado Mendes Machado**

Doutora em Comunicação e Cultura na ECO-UFRJ.  
Professora de cinema da PUC-RJ. Email: patricia.furtado.machado@gmail.com

**Submetido em 22/05/2017**

**Aceito em 07/08/2017**

## DOSSIÊ

### RESUMO

Para além da crença no valor da imagem como prova, esse artigo propõe uma reflexão sobre as possibilidades de construção de sentidos que tornem sensível a potencialidade política e sensorial de imagens de manifestações de rua. Trata-se de imagens realizadas do ponto de vista interno de quem participa de um momento de conflito, cujas formas respondem às exigências políticas da situação filmada. A partir de um olhar para o momento da tomada, e do que permanece da ação direta do cinegrafista na imagem, procuramos reconhecer certas características que fazem parte da chamada estética da urgência (Anita Leandro).

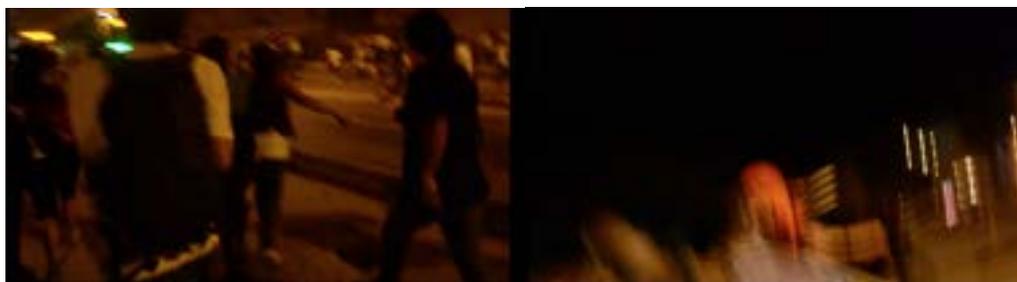
**PALAVRAS-CHAVE:** tomada; documentário; manifestações de rua

### ABSTRACT

Beyond the trust on the value of images as evidence, this article proposes to reflect upon other possibilities of construction of senses that make possible to emerge the sensitivity on the political and sensorial potential of images of street demonstrations. We look into images shot from an internal point of view of those who participate in the event. By focusing on the very moment of the shooting as well on what remains of cameraman's direct action on the image, we seek to recognize particular characteristics which are part of what we call aesthetic of urgency (Anita Leandro).

**KEYWORDS:** shooting; documentary; street demonstrations

O vídeo intitulado *Três minutos de terror no protesto do Rio de Janeiro*<sup>1</sup>, publicado no Youtube, no dia 21 de junho de 2013, mostra um grupo de jovens em fuga por um túnel, no Centro da cidade. Eles participavam da manifestação que integrou as chamadas *Jornadas de Junho de 2013*<sup>2</sup> e que reuniu mais de 300 mil pessoas no dia anterior à publicação do vídeo. A câmera é conduzida por um desses jovens que escaparam da polícia, ao mesmo tempo em que filma e narra o que está acontecendo. Em dado momento, alguém que aparece na imagem olha para trás e grita: “a PM tá (sic) vindo correndo”. Aquele que filma repete a frase, ainda com mais força, e então ouvimos o barulho de uma bomba explodindo. É o estopim para que todos comecem a correr e gritar. O clima de tensão aumenta, com o barulho de mais bombas jogadas na sequência.



Jovens escapam da polícia no vídeo *Três minutos de terror no protesto do Rio de Janeiro*

Nesse instante de urgência, quando a polícia, de fato, se aproxima, os traços dos corpos e das fisionomias captados pela câmera transformam-se em borrões, desenhos abstratos que, apesar da opacidade, funcionam como marcas testemunhais deixadas no registro do momento em que corpo e equipamento se movimentam juntos de maneira vertiginosa. Apesar da necessidade de mais agilidade para a fuga e da dúvida sobre o que está sendo captado, a câmera não é desligada pelo jovem, que afirma categoricamente: “cara, eu tenho que filmar isso”.

A frase, pronunciada de maneira enfática, traduz a convicção daquele que filma de que, em uma situação de perigo, é preciso investir na produção do registro audiovisual que possa servir como prova irrefutável do que está acontecendo. Ter em mãos essas imagens possibilitaria a seu realizador denunciar

1 O vídeo pode ser acessado em: [www.youtube.com/watch?v=M98bPtJztFo](http://www.youtube.com/watch?v=M98bPtJztFo)

2 As manifestações chamadas Jornadas de Junho foram resultado de uma sequência de acontecimentos, entre eles, o aumento da passagem de ônibus em grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, e o investimento na Copa do Mundo, que seria realizada no ano seguinte. As marchas mobilizaram a população, que ocupou as ruas para manifestar o descontentamento com variadas políticas públicas. Milhares de pessoas se reuniram em diversas cidades do país e o movimento foi ganhando força durante o ano de 2013.

publicamente a violência a que foi submetido. Desde as fotografias de cenas de crime do século XIX, o poder de atestação das imagens, especialmente em casos de crimes e violências individuais e coletivas, passa a fazer parte de uma percepção comum de que “o poder de verdade da imagem é um instrumento de convicção essencial a serviço da Justiça” (Dufour, 2015, pág.5).

No campo do cinema, em *Uma nova fonte da história*, texto de 1898, o cinegrafista dos irmãos Lumière, Boleslas Matuszewski, defende para a imagem a função de documento que deveria ser usado para o conhecimento do passado. Em 1945, uma acusação no Tribunal de Nuremberg partiu deste pressuposto, quando montou e exibiu, durante o julgamento, imagens realizadas por soldados americanos e russos, logo após a abertura dos campos de concentração. Judeus e algozes nazistas assistiram juntos, diante do júri, às imagens de sobreviventes esqueléticos e de centenas de corpos empilhados. No entanto, como sugere o historiador Christian Delage, não é a imagem, por si só, que se constitui em testemunho do crime cometido pelos nazistas, mas a experiência visual produzida por essas imagens, quando articuladas na montagem de um filme exibido para aqueles que estavam presentes no tribunal.

O contato com esse material, segundo Delage, permitiu aos espectadores da época, cujas vidas estavam implicadas naquela história, “constituir uma memória” (2001, p.77) a partir do olhar voltado para os traços do passado impressos na película. Parte-se do princípio, nesse caso, de que a imagem é complexa, constituída de lacunas, de opacidades, e que tanto revela quanto pode ocultar. Essa prerrogativa problematiza o regime de crença absoluta no registro fotográfico e/ou cinematográfico, e ajuda a formular uma pergunta precisa e fundamental para quem se depara com os arquivos audiovisuais de conflitos e de acontecimentos públicos e históricos: afinal, o que pode uma imagem?

“O que pode uma imagem?” foi o título de um seminário realizado em Paris, em outubro de 2012, que reuniu pesquisadores da arte, da fotografia, do cinema e da história, como os franceses Jacques Aumont e Jean-Marie Schaeffer, assim como artistas que trabalhavam com imagens de conflitos, como o alemão Thomas Hirschhorn. A partir de reflexões variadas, e muitas vezes contraditórias, a proposta era pensar em estratégias para fazer emergir a potência da imagem em um mundo saturado de registros visuais. Como chama atenção o organizador do seminário e pesquisador francês Dork Zabunyan, a pergunta é urgente, por conta do duplo risco de um entendimento redutor da imagem, que se faz muito presente na contemporaneidade. De um lado, o excesso de crença na imagem e no seu suposto poder

de eficácia imediata. Do outro lado, o ceticismo em considerar que a imagem não pode nada e, que o seu destino é desaparecer.

A proposta apresentada por Zabunyan era, então, a de pensar em uma terceira via, em modos de reinvestir potência à imagem, sem que seus poderes e seu lugar na história e na política fossem determinados de antemão. Estamos falando da possibilidade de explorar, na imagem, o imprevisto, o que não é compreendido no momento em que ela é produzida, e de investigar, em seus detalhes, a abertura para novos modos de pensar e sentir o presente. De acordo com Zabunyan, “a imagem deve complexificar o real, em vez de simplificá-lo; ela é lugar de uma extensão da nossa compreensão dos acontecimentos ao redor, não de seu empobrecimento” (2014, p.11).

Neste artigo, refletimos sobre as possibilidades de construção de significados a partir de estratégias éticas e estéticas que tornem sensíveis as potencialidades políticas e sensoriais das imagens do presente. Para tanto, nos concentramos em imagens registradas em dias de manifestações de rua, em que multidões ocuparam espaços públicos da cidade. O interesse deve-se à peculiaridade desses eventos que irromperam de modo quase incontrolado, em determinados momentos históricos de tensão. Durante os protestos que tomaram as ruas do Rio de Janeiro, em 2013, centenas de vídeos amadores foram produzidos e publicados na internet, no calor dos acontecimentos. Esses registros breves e fragmentados, de autorias desconhecidas e realizados com câmeras amadoras, são aleatoriamente arquivados em plataformas digitais e, apesar de circularem com facilidade quando publicados, são rapidamente esquecidos.

Guardadas as devidas diferenças entre eles, a maioria mostra algo que nos interessa investigar: o ponto de vista interno, os olhares dos manifestantes que filmam e estão implicados no evento. Acreditamos que o interesse nesses olhares, e o que permanece deles nas imagens, pode apontar caminhos para se pensar na complexidade do momento histórico e da própria imagem. Levando em conta a dificuldade de mapear e organizar esse material bruto, heterogêneo e precário, propomos nesse artigo um primeiro movimento: o de selecionar e analisar algumas dessas imagens que não tenham sido montadas ou retomadas em outros produtos audiovisuais. O intuito é buscar em vídeos amadores selecionados no Youtube e publicados à época das manifestações de 2013, certos traços estéticos que poderiam ser incluídos no que Anita Leandro (2014) chama de uma *estética da urgência*, que provém

do acontecimento e surge como “forma adequada às exigências políticas da situação filmada” (p.127). Trata-se de uma estética que é o resultado da ação direta e improvisada do cinegrafista, da participação daquele que filma o evento, de uma decisão que envolve as escolhas de como e para onde direcionar a câmera em um momento de risco.

Partindo desse princípio, apostamos na possibilidade de ampliar o debate sobre o que pode uma imagem voltando nosso olhar para esse momento específico, o da tomada. Seguimos a metodologia da historiadora francesa Sylvie Lindeperg, que parte da defesa da imagem como fonte histórica para propor que os fragmentos de filmes sejam compreendidos como abertura de um “caminho à história dos olhares e do sensível, inscrita o mais próximo dos corpos daqueles que fizeram o acontecimento, sendo os atores, testemunhas ou as vítimas” (Lindeperg, 2013, p.11). De um modo pioneiro, e muito instigante, sua sugestão é pensar sobre as circunstâncias da produção das imagens, sobre gestos, hesitações, escolhas de quem filma, sobre os olhares portados sobre elas nos caminhos que seguem a partir do momento em que foram produzidas.

Atentos aos lugares em que estão os cinegrafistas quando seguram a câmera, durante as manifestações de 2013, e aos modos de posicioná-la, de enquadrar e filmar, procuraremos colocar em evidência as condições do registro da imagem. Afinal, o quê e como foi enquadrado? O que resiste na imagem dos gestos e experiências de quem filmou?

## 1. A câmera que resiste

No vídeo *Acabou amor*<sup>3</sup>, publicado no Youtube, em 20 de junho de 2013, a câmera amadora é ligada em um momento de tensão. No bairro da Lapa, zona boêmia do Rio, alguns jovens, do lado oposto da calçada onde está o cinegrafista, se ajoelham, levantam os braços e olham para a esquina. A câmera chicoteia rapidamente, segue a direção dos olhares dos integrantes do grupo e registra policiais equipados com capacetes, escudos, bombas de gás lacrimogêneo e cassetetes. Os gritos de quem está por perto, dirigidos para a polícia, ajudam a narrar o que se passa nas imagens trêmulas e precárias. “Eu

quero ir para casa”, pede uma mulher. “É trabalhador, é trabalhador”, anuncia outra voz. Quando percebe que os avisos e pedidos não surtem efeito e que o clima continua ameaçador, a mulher se dirige ao cinegrafista: “Espera Rafael, essa é a polícia mais violenta”.

O barulho da explosão das primeiras bombas torna o ambiente mais tenso. A câmera observadora volta-se para o outro lado da calçada e enquadra o policial, que revista os jovens rendidos. É quando um som mais forte chama a atenção do cinegrafista, que se vira e registra uma nuvem de fumaça, cortada por faíscas vermelhas que serpenteiam na sua direção e anunciam que aquele que filma também corre perigo. Ao invés de observar, o cinegrafista passa a participar diretamente, e até a provocar o acontecimento. Diante do risco, a mulher ao lado dele grita que está grávida. As coisas parecem que vão se acalmar, durante um silêncio momentâneo. No entanto, um policial se aproxima e o encara. A bomba, dessa vez, é jogada para atingi-lo.



Policial joga bomba em cinegrafista no vídeo *Acabou amor*

A câmera resiste, permanece ligada e posicionada frente a frente com o agressor o máximo de tempo possível, mas balança com a explosão, fazendo a imagem perder a estabilidade. O grupo se afasta e a câmera, resistente, continua ligada durante todo o trajeto do cinegrafista na caminhada em busca de um novo refúgio. Nos segundos seguintes, capta mais bombas, mais fumaça, mais gritos, mais pessoas que tentam escapar daquele lugar.

Assim como em *Três minutos de terror no protesto do Rio de Janeiro*, vídeo descrito anteriormente nesse artigo, em *Acabou amor*, é no instante em que a violência se faz evidente que as imagens amadoras

e tremulantes se tornam abstratas. Nessa espécie de dinâmica na relação entre manifestantes e policiais, na medida em que o tempo passa e o acontecimento se desenrola diante da câmera, as imagens vão se tornando mais instáveis até a hora do perigo maior, quando perdem qualquer traço de nitidez. Apesar de borradas, são elas que guardam as marcas do risco que sofre quem filma. Reinvestimos potência a essa imagem trêmula e indefinida quando entendemos que ela assinala, como aponta Anita Leandro (2014), o ponto de vista interno da câmera, assim como as experiências do acontecimento vivido.

No entanto, ao contrário de imagens militantes em que cinegrafistas entram no campo de batalha com a intenção de produzir registros de confrontos para serem retomados e montados em outros filmes, os vídeos que analisamos aqui mostram a maneira pela qual a câmera é usada como forma de resistência à violência sofrida por aquele que não tinha o propósito inicial de registrar as manifestações para usar essas imagens depois. Trata-se da produção de uma imagem que é resultado da própria experiência de estar presente em um conflito, ainda que não premeditado, e que, por conta disso, são publicadas na urgência do acontecimento, sem nenhum tipo de edição ou produção de efeitos. Nesse caso, o cinegrafista não tem a intenção de se aproximar do conflito para filmar: ele se mantém à espreita, à espera, e não desliga a câmera porque, a cada segundo, existe a possibilidade de captar o inesperado, o perigo que vivencia.

Durante os quatro minutos e vinte e sete segundos de duração do vídeo *Acabou amor*, não há nenhum corte na sequência. O procedimento estético se repete em outros vídeos publicados durante as Jornadas de Junho. Seja do lado de dentro de um bar, ou nas janelas de casas e prédios, os cinegrafistas anônimos ligam a câmera quando entendem a importância de registrar as cenas de tensões de um evento histórico. Em um primeiro momento, filmam o lado de fora, como se estivessem protegidos. Contudo, aos poucos e à medida em que o perigo se aproxima, passam a participar diretamente do acontecimento.

É o que acontece no vídeo *Arco Iris – Lapa – Protestos Quinta*<sup>4</sup>, filmado na mesma noite, no bairro da Lapa. De dentro de um bar, resguardado por uma grade, o cinegrafista amador registra a rua por onde passam os policiais do Batalhão de Polícia de Choque, caminhando em bloco com seus escudos e capacetes de ferro. Ouvimos gritos e vaias de quem está dentro do bar, que reclamam da ação da polícia, mas permanecem fora do campo da imagem. A princípio, estão protegidos por não

4

 Acesso em: [www.youtube.com/watch?v=HUHpftx13FI](http://www.youtube.com/watch?v=HUHpftx13FI)

circularem naquele momento na rua. De repente, o percurso dos policiais é interrompido: em vez de seguir em frente eles se voltam para estabelecimento comercial e jogam a primeira bomba. A câmera então muda de posição e podemos ver os rostos de homens e mulheres que tentam proteger olhos e narizes dos efeitos tóxicos do gás, que também atinge o cinegrafista. A câmera, encurralada atrás das grades, passa a tremer com mais intensidade, mas continua se voltando freneticamente para dentro e para fora do lugar. Enclausurada, transmite a sensação de quem não tem como escapar.



Policiais jogam bomba dentro de um bar no vídeo *Arco Iris – Lapa – Protestos Quinta*

No vídeo *Terror na Praça Paris*<sup>5</sup>, também filmado no dia 20 de junho, desta vez no bairro da Glória, o cinegrafista filma, da janela de um apartamento, a sequência de pouco mais de cinco minutos. Ele liga a câmera, à espera do que possa acontecer com a aproximação de dezenas de motos da polícia, na avenida em frente. Capta os policiais quando descem das motos e atiram bombas em direção a um prédio vizinho. A câmera não alcança aquele espaço, não vemos como a explosão das bombas afeta quem está ali presente, mas o cinegrafista grita para os policiais, acusa-os de estarem atacando trabalhadores que se refugiavam em um bar. Bastam poucos segundos para ver as pessoas que fogem pela calçada e correm da fumaça. Aquele que filma vai, acusa os policiais de covardia, sente os efeitos do gás que sobe pelo ar e participa do acontecimento.

Esses três vídeos sugerem que a *estética da urgência* é a forma do ponto de vista interno daquele que experimenta o que se passa em um momento de risco, mas provém também da ausência de cortes que intensifica a força do presente nesses fragmentos de imagens precárias. O tempo estendido das sequências filmadas ininterruptamente, que se transformam pela dinâmica dos acontecimentos, contribui para a potencialização da imagem, à medida em que evidencia os traços da experiência vivida,

5

Disponível em [www.youtube.com/watch?v=DZhTbUohCSQ](http://www.youtube.com/watch?v=DZhTbUohCSQ)

da espera que culmina em um ato de violência. Nesses fragmentos em estado bruto, publicados no Youtube, não há acréscimo posterior de narração, sons, músicas e ruídos. O que vemos e ouvimos foi captado no momento da filmagem, na extensão da duração do evento.

Há um vídeo, em especial, que radicaliza esta experiência temporal, em uma espécie de *travelling* que, em crítica no site Questões Cinematográficas, da Revista Piauí, Eduardo Escorel chama de terrível e belo<sup>6</sup>. *Leblon em chamas*<sup>7</sup> foi filmado e publicado no Youtube, em 17 de julho de 2013. Naquele dia, centenas de manifestantes se posicionaram em frente ao prédio do então governador Sérgio Cabral, no Leblon, para pedir sua saída do governo do Estado. O clima do protesto esquentou e a noite terminou com dezenas de barricadas de fogo ao longo da Rua Ataulfo de Paiva, um dos endereços mais nobres da cidade.

Com a câmera de um telefone celular, um cinegrafista amador filmou, em cima de uma bicicleta, parte do trajeto em que se deparou com a cena inusitada. Durante dois minutos, acompanhamos, através das imagens, os detalhes do cenário urbano e das pessoas que, estupefatas, procuravam fotografar, filmar, registrar ou, simplesmente, olhar de perto os rastros da ação dos manifestantes, as labaredas de fogo ateado em sacos de lixo que formavam as barricadas.



Passantes filmam barricadas em *Leblon em chamas*

O som ininterrupto de um helicóptero, que remete a um projetor cinematográfico e embala a sequência de imagens, anunciava que a polícia já tinha sido avisada do que se passava ali. O som aponta que o fragmento de tempo filmado é único: trata-se de um breve momento de suspensão entre a fuga

6 No blog *Questões Cinematográficas*, da Revista Piauí. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/leblon-em-chamas>

7 Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=WEHzAhB6j\\_w](http://www.youtube.com/watch?v=WEHzAhB6j_w)

dos manifestantes e a chegada dos policiais. A força da imagem desse instante, onde o tempo parece correr mais lentamente do que o normal, torna-se ainda mais forte quando entendemos que o conflito ainda está por vir.

Dessa vez, quem filma não participa da manifestação e não é afetado pelas explosões de bombas e pela violência policial. A câmera não treme, pelo contrário, é estabilizada com firmeza, apesar do movimento da bicicleta, e registra o que está ao redor com precisão. Em entrevista para Eduardo Escorel, que descobriu a identidade do cinegrafista anônimo, ele conta que segurava o celular na mão e filmou de modo instintivo: “Nunca imaginei que o vídeo pudesse causar impacto. Acho que foi sorte de principiante”<sup>8</sup>, afirma. Quarenta e oito anos antes, em março de 1968, foi Eduardo Escorel quem segurou uma câmera, quando teve a intuição de que um evento importante precisava ser filmado, e acabou produzindo um dos primeiros registros das manifestações de rua contra a ditadura militar no Brasil. Quais as diferenças e semelhanças entre esses registros, que surgem da percepção de que é preciso testemunhar em imagens um acontecimento histórico?

## 2. Um breve histórico das imagens engajadas

Para aprofundar a análise sobre a potencialidade das imagens das manifestações públicas, no presente, propomos um recuo histórico para pensar em que momento se tornou possível para cineastas e cinegrafistas amadores levar as câmeras para as ruas, participar e, ao mesmo tempo, filmar conflitos sociais e políticos que reuniam um grande número de pessoas. No fim dos anos 1960, com os avanços da tecnologia, o acesso facilitado a equipamentos mais leves e portáteis, como as câmeras Cameflex e Éclair, permitiu que fossem produzidas imagens do que se desenrolava a partir desse novo ponto de vista, de quem está observando de perto ou participando do acontecimento. Foi o nascimento do chamado cinema político e/ou militante (Dreyer, 2013, p.37).

---

8 No site Questões Cinematográficas, da Revista Piauí. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/questoes-cinematograficas/leblon-em-chamas-2>

Marcados pelas experiências cinematográficas das guerras da Argélia<sup>9</sup> e do Vietnã<sup>10</sup>, profissionais, amadores e anônimos, com acesso facilitado a essas câmeras, produziram uma série de imagens durante manifestações estudantis, greves operárias e movimentos políticos e sociais<sup>11</sup>. Inspiravam-se na ideia de fazer dos filmes um *meio de ação*, um contra-discurso ao discurso oficial. A proposta de “filmar e ser um manifestante filmando” (Layerle, 2004, p.70) foi colocada em prática. Participar politicamente de uma manifestação ou de uma situação de crise era se engajar por uma causa, filmar o que acontecia e montar rapidamente as imagens testemunhais do acontecimento para exibir os filmes e mobilizar a opinião pública.

Certos registros produzidos naquele mesmo ano tornaram-se símbolos desse ideal, como aqueles em que Jean Luc Godard aparece segurando uma câmera, em meio às manifestações de maio de 1968, em Paris. Em uma dessas ocasiões, como afirma François Nemer, no livro *Godard, Le cinéma*, a câmera estava sem película. Menos do que produzir imagens, o gesto de empunhar uma câmera em meio ao conflito, e dela não se separar, apontava para o desejo de colocá-la “a serviço das lutas em curso”<sup>12</sup> (Nemer, 2006, p.63) e se tornava simbólico para o entendimento de uma geração que usou o cinema como arma para denunciar conflitos ao redor do mundo.

Vários coletivos de cinema foram formados nesse contexto, entre eles a produtora SLON (*Service de Lancement de Oeuvres Nouvelles*), fundada em 1967, por Chris Marker, na Bélgica, e ampliada em 1974, quando foi levada a Paris e passou a ser chamada de ISKRA (*Image, Son, Kinescope, Réalisation Audiovisuelle*). Desde o início, a produtora dedicou-se a produzir e distribuir filmes coletivos e militantes, muitas vezes anônimos, que não encontravam espaço na mídia tradicional. A SLON/ISKRA tanto oferecia material e ajuda para cineastas estrangeiros filmarem conflitos em seus países, como recebia imagens que eram montadas em filmes sobre guerras revolucionárias e resistências a ditaduras. O filme mais

9 Um dos precursores desse cinema, realizado como contra-discurso, é o cineasta francês René Vautier, que filmou, ao lado dos soldados resistentes na Guerra da Argélia, e produziu filmes que criticavam as ações do governo francês na então colônia. Vautier cunhou o termo “testemunho pela ação” a partir do seu primeiro filme, *Algérie, en flammes*, de 1954.

10 O documentário coletivo *Loin du Vietnan*, realizado em 1967, inaugurou essa fase do cinema militante, ao propor uma reflexão sobre o acontecimento no momento em que ele se desenrolava. Cineastas como Joris Ivens, Chris Marker, William Klein, Agnes Varda e Jean-Luc Godard ora filmavam ora usavam imagens alheias para produzir o filme que, em 1967, denunciava a guerra em curso.

11 Foram diversos os grupos que se engajaram em causas diferentes nessa época: cineastas, operários, estudantes e cinegrafistas anônimos produziram imagens que foram usadas em filmes de coletivos cinematográficos como, por exemplo, os grupos *Dziga Vertov* e *Medvekiné*.

12 Ainda 1968, Godard radicalizaria a ideia de cinema como luta realizando *Un film comme les autres*, um filme em que as imagens do maio francês diziam menos do que a linguagem que estava se experimentando. A proposta para o espectador era de um não-filme: “nós não podemos propor conteúdos revolucionários sem colocar em causa, no mesmo movimento, a linguagem (sons, imagens e textos) que lhes transmite”. (Nemer, 2006, p.76).

emblemático e que condensa esse movimento é *O fundo do ar é vermelho* (1977), do próprio Marker, montado a partir de pedaços de imagens acumulados no depósito da produtora, guardados em latas de películas, “cheios de etiquetas, etiquetas paranoicas, clandestinas, disfarçando o conteúdo”, como declarou a montadora Valerie Mayoux à Revista *Positif*, em março de 1977.

Entre essas dezenas de registros de cineastas anônimos, há um breve trecho filmado no Brasil, por José Carlos Avellar, no dia do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís. Realizado em março de 1968, o cortejo do estudante assassinado pela polícia reuniu 50 mil pessoas, no Centro do Rio de Janeiro, e acabou tornando-se a primeira grande manifestação contra a ditadura militar no Brasil. Outras imagens registradas no mesmo dia pelo cineasta Eduardo Escorel foram usadas em mais dois filmes de Marker: *On vous parle du Brésil: Tortures* (1969), *On vous parle du Brésil: Carlos Marighela* (1970). Essas imagens saíram do país clandestinamente, na década de 1960, sem o conhecimento de seus realizadores, e foram levadas para Cuba, onde foram usadas, em 1969, no noticiário cubano 469, montado por Santiago Alvarez. O intuito do noticiário era denunciar o que se passava naqueles anos de autoritarismo e repressão no Brasil. De lá, o material foi enviado para a França e chegou às mãos do cineasta francês<sup>13</sup>. Atualmente, as imagens brutas filmadas por José Carlos Avellar estão destruídas<sup>14</sup>. A película passa pela síndrome do vinagre, odor característico que significa um processo irreversível de deterioração do suporte de acetato. As imagens de Eduardo Escorel, no entanto, estão em ótimas condições de preservação e arquivadas na Cinemateca Brasileira em São Paulo, para onde foram transferidas.

A partir desse material bruto que sobreviveu, podemos questionar os pontos de vista de quem filmava uma grande manifestação contra a ditadura militar brasileira, de quem participava do evento com a consciência de que era importante produzir um testemunho do que se passava. Ao contrário dos vídeos das manifestações produzidos em 2013, e imediatamente publicados na internet, os rolos de película de 1968 não foram produzidos com o intuito de serem exibidos logo após realizados. No Brasil, tiveram que ser escondidos na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio, e camuflados em latas com nomes que despistassem os agentes da censura e da polícia por conta das perseguições da época. Essas imagens, que só puderam ser montadas e exibidas no exterior, saíram do país clandestinamente e sem o conhecimento de seus autores, e foram dadas como perdidas por quase quarenta anos por

13 Foi durante uma pesquisa de doutorado (Machado, 2016), que perseguimos os caminhos dessas imagens e descobrimos a origem do material usado por Chris Marker, que até então era desconhecido pelos próprios realizadores, Eduardo Escorel e José Carlos Avellar.

14 Em 2012, fizemos por conta própria a telecinagem do material, mas nada se salvou.

seus realizadores. Atualmente, vêm despertando interesse e sendo usadas em documentários que constroem narrativas sobre o período, como *Hércules 56* (2007, Silvio Da Rin), *Cidadão Boilensen* (2009, Chaim Litevski) e *No intenso agora* (2017, João Moreira Salles). Mesmo antes da análise dos sentidos que ganham nessa retomada, interessa analisar os traços deixados nesse material, os vestígios dos gestos de quem estava implicado no acontecimento e participava da resistência à ditadura, ao segurar uma câmera e filmar o protesto. O que guardam essas imagens - memórias, imagens que preservam a “experiência e saber de lutas anteriores” (Foucault, 2009, p. 332)?

As imagens brutas produzidas por Eduardo Scorel, no dia do cortejo fúnebre do estudante Edson Luís, têm duração de 13 minutos. Levando em conta o ponto de vista da tomada, percebemos que o cineasta, quando chega à Cinelândia (de onde saíria o caixão), decidiu subir as escadas do prédio da Biblioteca Nacional e procurar um ponto mais alto para ampliar o seu campo de visão, para então empunhar a câmera e enquadrar o máximo que conseguisse daquela multidão, tentando dar conta da grandiosidade do evento. Scorel percebeu que, além do espaço enquadrado, era preciso se preocupar com o tempo da filmagem e decidiu escorregar a câmera da direita para a esquerda em uma longa panorâmica. Só assim conseguiu registrar o que estava ao alcance do seu olhar. Apesar de não acreditar no que via e de não esperar que uma manifestação tão espontânea como aquela ganhasse tamanha adesão em uma época de repressão, censura e autoritarismo, a prioridade de Scorel era desempenhar seu papel de cineasta diante de um acontecimento como aquele.



Frame do *travelling* realizado por Eduardo Scorel. Arquivo: Cinemateca Brasileira

As imagens que realizou não parecem ter sido feitas sem destino, como ele explica em

entrevista, anos mais tarde<sup>15</sup>. São imagens que já nascem com um forte caráter testemunhal, a partir do olhar de quem procura, em um grande acontecimento, detalhes que não devem ser passados despercebidos na escrita da História. Os longos planos situam o espaço da cidade, localizam os prédios públicos, registram homens e mulheres que ora observam, ora participam mais ativamente da manifestação, cerrando punhos, balançando lenços brancos e carregando faixas e cartazes. Mesmo à distância, Escorel procura com a câmera, por vezes utilizando o recurso do *zoom*, as palavras de ordem impressas nesses suportes que indicavam que evento era aquele; marcas textuais que acusam a polícia de assassinato e pedem o fim da ditadura.

Apesar da tensão e urgência do momento, as imagens mostram que Escorel não é um cinegrafista amador que registra ao acaso os acontecimentos que o atropelam. Consciente da linguagem cinematográfica, ele se entrega ao presente da filmagem, ao esforço exigido pelas imagens. Apesar dos enquadramentos que registram corpos, trajes, rostos, roupas e traços desses personagens anônimos, o que predomina no material filmado é um impulso do cineasta de enquadrar a quantidade, o conjunto e a enormidade do número de pessoas que invadem as ruas. Para isso, ele procura os pontos altos: o topo de uma escadaria, o capô de um carro, a janela de um prédio, sob o impacto da multidão, que ocupava toda a extensão da Praia do Flamengo.

De modo geral, o material filmado nesse dia é marcado pelo plano *plongée*<sup>16</sup>. Ao assisti-lo, durante entrevista para esta pesquisa, o próprio documentarista faz uma crítica das imagens. “Eu filmei o cortejo lá do alto, mas o material se ressentiu, ao meu ver, de um excesso de tomadas de longe. (...) eu não sei o que foi, mas depois quando eu vi o material fiquei horrorizado porque tinha filmado só em planos gerais<sup>17</sup>. Apesar da autocrítica, entendemos que esses planos gerais, os planos *plongées* de Escorel, não são utilizados para diminuir o que está abaixo, para passar a sensação de inferioridade do objeto filmado como estamos acostumados a entender esses enquadramentos nos códigos cinematográficos. Quando *mergulha* com a câmera para filmar o cortejo, Escorel situa o espectador acima da ação para que ele apreenda toda a sua dimensão, um espectador indefinido, que não estava claramente presente no seu projeto de filmagem, mas que poderá, um dia, com a distância temporal do evento, compreender

15 Em entrevista para Patrícia Machado e Thais Blank em 2012.

16 A primeira análise dessas imagens, e a percepção desse modo de filmar em *plongée*, foi realizada na Socine de 2013 em uma comunicação escrita com a pesquisadora Thais Blank, a quem devo também a apresentação desse material bruto filmado por Eduardo Escorel.

17 Entrevista concedida em 2012 para Patrícia Machado e Thais Blank.

melhor o que foi filmado. Para o possível futuro espectador dessas imagens, estariam assim disponíveis os registros cinematográficos de um olhar para um certo “estado de mundo” realizados por alguém que não precisou, no momento da filmagem, elaborá-lo ou “compreendê-lo” (Comolli, 2013, p.209).

Escorel filma de forma que esse *espectador espectral* pudesse, ao menos, sentir com ele o impacto daquela multidão. Já montador experiente, ele sabe que o plano cinematográfico engana, que seu recorte é capaz de criar a sensação de muitos, mesmo quando temos poucos. Como se lutasse contra a própria natureza do cinema, Escorel trepa, sobe, monta, escala tudo aquilo que encontra, como se quisesse provar e deixar registrado: essa multidão não é cenográfica, essa multidão estava lá, não há dúvidas, ninguém pode negar, todo mundo viu.

Já de noite, o caixão de Edson Luís chegou ao cemitério São João Batista cercado por centenas de manifestantes. Escorel chega ao cemitério muito antes de todos e, quando a noite cai, não tem certeza se vai conseguir filmar. Por sorte do acaso, quando o caixão chega, alguém liga um *sungun*, um equipamento que produz luz artificialmente. Provavelmente, alguma equipe de televisão. Como que por milagre, surge uma luz para iluminar as trevas, para permitir o registro urgente desse momento raro. Escorel não sabe de quem era o refletor, não viu a pessoa que o segurava, mas ele estava lá, iluminando o caixão de Edson Luís, os rostos das pessoas que cercavam o corpo, a multidão que se aglomerava e ocupava o quadro.

São imagens nítidas, onde percebemos com clareza o contraste do claro e do escuro, os detalhes que ficam nas sombras na imagem televisiva. Engajado em sua causa, mobilizado pela crença de que o cinema é uma arma de combate, Escorel se arriscou a filmar com a luz do cinegrafista desconhecido, se equilibrou no túmulo disputado pela multidão, procurou a melhor imagem, usou os últimos minutos do filme. O cineasta registrou de perto o momento em que o caixão foi depositado na gaveta do cemitério, de novo em *plongée*. Contudo, nesse instante, a natureza do mergulho é outra em relação às imagens que produziu durante o cortejo. Quando fecha a lente da objetiva, em vez da massa, registra os rostos, as expressões de dor, as mãos desesperadas que tentam segurar o caixão, como se ainda pudessem impedi-lo de cumprir o seu destino final. São planos claustrofóbicos, planos-sintoma de um Brasil sem ar. Filmados de cima para baixo, espremidos entre as gavetas do cemitério, os corpos dessa multidão pareciam descer aos infernos, um inferno que ainda duraria por anos.

Entendemos que, ao empunhar a câmera no calor dos acontecimentos, Escorel privilegiou o “ato de filmar ao filme”, pois intuitivamente entendia esse gesto engajado como um “posicionamento histórico” (Layerle, 2008, p.84). No entanto, ao contrário da perspectiva do chamado cinema militante, o cineasta não teve pressa para montar e exibir esse material. O contexto de perigo em que estava inserido não permitia que essas imagens ganhassem as telas. No entanto, elas seriam retomadas dois anos depois, sem seu conhecimento.

Em 1970, o cineasta Chris Marker montou *On vous parle du Brésil: Marighella*, episódio da série que trata do assassinato do líder comunista brasileiro Carlos Marighella. O acesso ao material bruto produzido por Escorel nos deu a oportunidade de analisar as imagens que foram escolhidas pelo cineasta francês em relação àquelas que ficaram de fora, assim como as opções na montagem relativas à duração dos planos, dos cortes, da reunião das imagens e dos sons. Nos quarenta minutos de filme, três minutos e quinze segundos são montados com as imagens produzidas no dia do cortejo fúnebre. Todos os registros da multidão, dos cartazes que pediam o fim da ditadura e da repressão, do cortejo que lotava a praia do Flamengo, presentes no material bruto, foram dispensadas por Chris Marker, que se deteve em um certo momento da filmagem: o do enterro, utilizando três planos em quase toda a sua duração e respeitando a ordem do material original.

Marker privilegiou especialmente o momento em que o caixão, coberto com a bandeira do Brasil, foi levado para dentro da gaveta. O silêncio fúnebre das imagens de Escorel foi substituído por uma música raivosa, que dá ao material um tom histérico. O primeiro plano mostra as mãos que cercam o caixão mexendo nas flores e na bandeira do Brasil que o cobrem. No plano seguinte, o caixão é colocado na gaveta e, no terceiro plano, vemos a multidão que se empurra, se engalfinha e se espreme, em uma tensa movimentação. Entre esses corpos espremidos, há um homem que chora. Ao lado do caixão, ele está com a cabeça debruçada sobre os braços quando, de repente, se vira em direção a câmera e faz um discurso. Um plano incomum na história do cinema, em que discursos inflamados costumam ser filmados de baixo para cima, para revelar a grandeza dos homens que falam. Esse é um discurso que vem de baixo, um grito de raiva, que eclode em meio ao choro. Dessa vez, o *plongée* de Escorel cumpre o papel que geralmente lhe cabe: o que vemos é a imagem da opressão de um Estado e de um homem que resiste, e que, do mundo dos mortos, grita para ser ouvido pelos que estão acima.



Frame do filme *On vous parle du Brésil: tortures*

Neste momento, Marker fez um corte preciso e interrompeu o plano no exato instante em que o homem se vira e grita para cima. No material bruto, esse plano continua, há um plano preto e, depois, voltamos a ver o homem empenhado na fala de protesto. O corte de Marker retira o discurso articulado que, ainda que não possa ser escutado, deixa evidente que o homem que chora é uma espécie de líder, alguém que domina a retórica da política. Ao eliminar o discurso, Marker coloca a ênfase no grito espontâneo, na cólera daquele homem, e retira do gesto qualquer artificialidade que ele possa conter.

Enquanto as imagens do cortejo fúnebre e do enterro de Edson Luís percorrem o mundo, clandestinamente, e são remontadas por Marker, o Brasil vive o endurecimento da ditadura militar. O caráter premonitório das imagens é substituído pela certeza da dureza dos anos de chumbo. O estudante Edson Luís já era, nessa altura, um símbolo da violência praticada no país. O cineasta francês parece reconhecer nas imagens do enterro esse agregado simbólico, em que as tensões de um tempo histórico se cruzam. Não deixa de ser curioso o caminho traçado por essas imagens. Realizadas sem a intenção imediata de serem usadas em um filme, por conta da repressão em território nacional, elas lutam contra o próprio enclausuramento, driblam a organização dos arquivos, as censuras, as demarcações das fronteiras e encontram um destino: o de denunciar as práticas autoritárias da ditadura brasileira.

### 3. Possíveis futuros: uma defesa da montagem

A retomada, por Chris Marker, das imagens realizadas no cortejo fúnebre e enterro do estudante Edson Luís nos ajuda a pensar no que podem imagens brutas, registros do ponto de vista interno de quem filma manifestações coletivas carregadas de emoção, onde ocorrem embates, disputas e que estão abertas para o inesperado. Com a democratização do acesso aos equipamentos de produção e difusão de imagens – cada vez mais leves, baratos e fáceis de manusear –, filmar uma manifestação passa a ser possível para um número maior de pessoas que, muitas vezes, não têm a mesma consciência da gramática cinematográfica que tinha Eduardo Escorel, mas que são guiadas pela mesma intuição de que é importante registrar o que acontece.

Entendemos que, para além da tomada, é fundamental pensar na retomada de imagens realizadas nos momentos de risco, levando em conta os traços e as marcas que ficam nelas impressos. Se a filmagem é capaz de produzir um material que se transformará em vestígio e que vai conter os traços, os gestos, os detalhes do evento e do encontro entre quem filma e quem é filmado, é importante interrogar a forma narrativa com que essas imagens são apresentadas no presente, e como podem produzir uma memória que alimente ou questione o futuro (Hartog, 2003). É importante reconhecer nessas imagens produzidas em um momento de urgência as camadas de informações, experiências e testemunhos que podem ir além, e até contradizer, os discursos oficiais, midiáticos e hegemônicos.

Passadas cinco décadas do golpe militar, novos descontentamentos levam às ruas milhares de cinegrafistas que, com câmeras amadoras e celulares, produzem imagens que se proliferam nas redes sociais e plataformas digitais da internet. Podemos reconhecer a potencialidade dessas imagens precárias ao nos determos sobre o que foi registrado: o espaço da cidade ocupada; os gestos e tons de vozes daqueles que filmam e são filmados; a dinâmica da movimentação no confronto com a polícia; o tremor das mãos daquele que filma com pressa, que sente medo e não sabe o que está por vir. Quando estão encurralados nos cantos das calçadas ou atrás das grades de um bar, sem poder sair devido à fumaça venenosa das bombas de gás lacrimogêneo jogadas pela polícia, o que resta é ligar a câmera. Quando decidem não desligar o equipamento enquanto são atacados e fogem, quando flagram um policial agredindo um manifestante ou ainda quando registram a voz ofegante daquele que respira o gás, corre em fuga ou testemunha uma cena violenta, esses cinegrafistas amadores captam a energia que atravessa a consciência dos corpos. Além de viver a experiência do acontecimento, eles constituem seus próprios arquivos ao publicar os vídeos que produzem.

Através do ato de filmar, estes cinegrafistas pedem para que sejam lembrados. Compreendendo o caráter testemunhal de seus registros, o desafio é procurar no que foi filmado o que há de contingente, imprevisível, o que escapa de um sentido determinado *a priori*, os detalhes sobre quem filma e quem aparece nas imagens. A análise dos caminhos percorridos pelos registros realizados em 1968, da tomada à retomada desse material na montagem, mostra que o que não foi compreendido, no momento da filmagem, pode ser interrogado, no presente, e que memórias podem ser elaboradas a partir da reunião, montagem, desmontagem e produção de narrativas que procurem traduzir a experiência daqueles que filmaram e experimentaram o acontecimento.

Os modos de filmar e de se reapropriar dessas imagens oferecem um repertório para analisarmos, nas imagens precárias e urgentes do presente, as experiências daqueles que sofreram a violência policial, que sentiram os efeitos das bombas de gás lacrimogêneo e que estavam implicados no que se passava. Esses arquivos audiovisuais, pela proximidade do ponto de vista de quem filma, também nos atravessam e co-habitam nossa própria experiência dos acontecimentos vividos. São imagens que enfrentam o desafio do esquecimento, que estão à espera de um dia serem recolhidas e usadas para uma compreensão mais ampla daquele evento histórico. Imagens que interessam não porque serviriam como provas, mas porque guardam a memória da luta e da resistência, uma memória potente quando é elaborada e solicitada para se dirigir ao futuro.

### Referências bibliográficas

AGUIAR, Carolina de Amaral. *O Chile na obra de Chris Marker: um olhar para a Unidade Popular desde a França*. Tese História Social USP, 2013.

BOLESLAS, Matuszewski, *Une nouvelle source de l'histoire du cinema* (Création d'un dépôt de cinématographie historique), Paris, [s.n.], 1898. [réimprimé en fac-similé dans : Boleslas Matuszewski. *Écrits cinématographiques*, éd. Magdalena Mazaraki, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma/Cinémathèque française, 2006].

BLANK, Thais. *Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro*. Tese

Comunicação e Cultura, UFRJ, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. *Spectres*. In: LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Editions Verdier, 2013.

COMOLLI, Jean-Louis & RANCIÈRE, Jacques. *Arrêt sur histoire*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997.

DELAGE, Christian. *L'image comme preuve*. L'expérience du procès de Nuremberg, Vingtième Siècle. Revue d'histoire, 2001/4 no 72. Paris, França.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images Malgré Tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

\_\_\_\_\_. *Quand les Images prennent Position*. L'Oeil de L'Histoire, 1. Paris: Éditions de Minuit, 2009.

DREYER, Sylvain. *Révolutions*. Textes et films engagés Cuba, Vietnam, Palestine. Paris, Armand Colin, 2013.

DUFOUR, Diane. *Images à charge: la construction de la preuve par l'image*. (Introduction). Paris, LEBAL/ Éditions Xavier Barral, 2015.

ESCOREL, Eduardo. *Vestígios do passado*. CPDOC 30 anos / Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas/ CPDOC, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Anti-Retro*. In: Estética, literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro, Forense, 2009.

HARTOG, François. *Régimes d'Historicité, présentisme et expérience du temps*. Paris: Seuil, 2003.

LAGNY, Michèle. *Imagens audiovisuais e história do tempo presente*. Revista Tempo e Argumento. Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23 – 44, jan/jun. 2012.

LAYERLE, Sébastien. *Caméras en lutte en mai 68*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2008.

\_\_\_\_\_. *Les murmures du monde*. In: *Le cinéma militant reprend le travail*. Cinéma Action, 2004.

LEANDRO, Anita. *O tremor das imagens: Notas sobre cinema militante*. Devires, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, P. 98-117, JUL/DEZ 2010.

\_\_\_\_\_. *Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor*. Estudos da Língua (gem). Memória, Cinema e Linguagem. 2014. Vitória da Conquista. Vol.12/n.1.

LINDEPERG, Sylvie. *La voie des images: quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*. Paris: Editions Verdier, 2013.

\_\_\_\_\_. *Nuit et Brouillard- un film dans l'histoire*. Odile Jacob, Janvier 2007.

MACHADO, Patrícia. *Imagens que restam: a tomada, a busca dos arquivos, o documentário e a elaboração de memórias da ditadura militar brasileira*. Tese Comunicação e Cultura UFRJ, 2016.

NEMER, François. *Godard (Le cinéma)*. Paris, Gallimard, 2006.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro, Zahar, 2014.

VAUTIER, René. *Caméra citoyenne*. Mémoires. Rennes, éditions Apogé, 1998.

ZABUNYAN, Dork. *Que peut une image?* Paris: Le Bal. Textuel: Centre national des arts plastiques, 2014.