

Ressonâncias do presente: as imagens das manifestações de Junho de 2013

Resonances of the present: The images of the demonstrations of June 2013

Kênia Freitas

Doutora em Comunicação pela UFRJ, Mestre em Multimeios pela Unicamp e formada em Comunicação Social/Jornalismo, Ufes, atualmente realiza estágio pós-doutoral no Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Católica de Brasília. Possui pesquisa sobre documentário, tecnologias digitais e afrofuturismo. Integra o Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.
Email: kenialice@gmail.com

Submetido em: 11/06/2017

Aceito em: 07/08/2017

DOSSIÊ

RESUMO

O artigo investiga o impacto de acontecimentos recentes em imagens produzidas durante as manifestações de 2013, no Rio de Janeiro. Para isso, analisamos dois registros audiovisuais de detenções policiais, produzidas por ativistas e divulgadas nas redes sociais. O objetivo é pensar as diferentes temporalidades e pontos de vista que se entrecruzam nesses registros: o do acontecimento passado presentificado pela montagem colaborativa das imagens e o da transmissão ao vivo em fluxo contínuo.

PALAVRAS-CHAVE: Manifestações; Jornada de Junho; Ressonância; Acontecimento; Imagens-acontecimento.

ABSTRACT

The article investigates the impact of recent events on images produced during the demonstrations of 2013 in Rio de Janeiro. For this, we analyzed two audiovisual records of police arrests, produced by activists and released on social networks. The objective is to think about the different temporalities and points of view that intersect in these registers: that of the past event presentified by the collaborative assembly of images and that of live streaming.

KEYWORDS: Manifestations; Journey of June; Resonance; Event; Images-event.

RESUMEN

El artículo investiga el impacto de eventos recientes en imágenes producidas durante las manifestaciones de 2013 en Río de Janeiro. Para ello, se analizaron dos registros audiovisuales de arrestos policiales, producidos por activistas y publicados en redes sociales. El objetivo es reflexionar sobre las diferentes temporalidades y puntos de vista que se intersectan en estos registros: el del evento pasado, presentido por el montaje colaborativo de imágenes y el de transmisión en vivo.

KEYWORDS: Manifestaciones; Jornada de Junio; Resonancia; Acontecimiento; Imágenes-acontecimiento.

1. Introdução

Nesse texto, discutiremos as ressonâncias do presente a partir de dois vídeos de detenções policiais feitos durante as manifestações de 2013, no Rio de Janeiro. O primeiro desses vídeos registra a prisão do manifestante Bruno Teles Ferreira e foi feito de forma anônima e colaborativa por outros manifestantes, graças à uma interação pelas redes sociais, que permitiu reunir imagens produzidas por diferentes pessoas. O segundo registro mostra a detenção do vídeo-ativista Felipe Peçanha e foi transmitido ao vivo pela internet pelo próprio vídeo-ativista, enquanto filmava o acontecimento. Com esses vídeos, buscaremos pensar as temporalidades que atravessam essas imagens e sua *ressonância* (Gordillo, 2012).

Iniciemos, então, pela manifestação da noite de 22 de julho de 2013, realizada próximo ao Palácio Guanabara, no Rio de Janeiro, mais uma entre tantas, que desde o início do mês anterior havia eclodido pela cidade. Nesse protesto, ressoavam ainda os efeitos das Jornadas de Junho de 2013, como ficou conhecida a série de manifestações desencadeadas no Brasil naquela época. As manifestações da Jornada começaram em 6 de junho, concentrando-se, inicialmente, nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Goiânia e Natal e reunindo de 5 a 10 mil manifestantes em cada uma dessas capitais. No decorrer do mês de junho, esses protestos cresceram exponencialmente em número de participantes, de cidades envolvidas e de atos convocados. E, assim, levaram centenas de milhares de brasileiros às ruas em diversas capitais e muitas cidades de médio e grande porte, em todo o país, por diversos dias durante todo aquele mês.

Como aconteceu em vários outros protestos, o de 22 de julho também foi dispersado em decorrência de um confronto entre manifestantes e policiais militares. Aquela noite ficaria marcada pela prisão do manifestante Bruno Ferreira Teles, acusado de lançamento de um coquetel *molotov* contra as forças policiais. Outro acontecimento, de resistência à essa detenção, marcaria também essa noite: todo trabalho colaborativo de manifestantes, durante a madrugada, para encontrar fotos e vídeos que provassem a inocência de Bruno Teles.

A mobilização anônima¹, realizada pelas pessoas que acompanhavam a manifestação via redes

1 Uma análise detalhada dessa mobilização anônima pode ser encontrada na dissertação *Imagens de contra-vigilância distribuída em situações de revolta popular: um estudo comparativo entre os casos Bruno Teles e Santiago Andrade* (Bernardes, 2016). O autor retoma o conceito de “contra-vigilância distribuída” para pensar os efeitos das imagens feitas e compartilhadas pelos manifestantes com o intuito de construir resistência à repressão policial e contra-narrativa ao discurso da mídia corporativa.

sociais e pela transmissão via *streaming* na internet, foi incentivada pela cobertura alternativa e pelo próprio Bruno Teles, na tentativa de provar a sua inocência². Todos os outros manifestantes levados para a averiguação policial naquela noite foram liberados após algumas horas de detenção. Mas o caso do Bruno Teles não foi tão rapidamente concluído, já que pesavam contra o rapaz a acusação de porte de explosivos. O resultado do trabalho coletivo foi a realização de uma série de pequenos vídeos, montados a partir de imagens amadoras e da mídia hegemônica, em um esforço para localizar o ativista na manifestação e contestar a versão dada pela Polícia Militar para justificar a prisão.

Assim, versões diferentes da montagem das mesmas imagens foram sendo postadas no Youtube e divulgadas via redes sociais por toda a madrugada, enquanto outros manifestantes e advogados, no local da detenção, tentavam conseguir a liberdade do acusado. O *habeas corpus* de Bruno Teles veio na manhã do dia seguinte. Os vídeos continuam facilmente acessíveis no Youtube, variando de pequenos trechos de menos de 1 minuto, mostrando algum detalhe específico da prisão, até as versões mais completas, de cerca de 12 minutos de duração, com uma narrativa do percurso de Bruno durante a manifestação, até o momento em que ele é levado pelos policiais. Para desenvolver a análise dessa mobilização, nos apoiaremos na versão intitulada *Bruno, a P2 e a tentativa de alguns policiais em incriminá-lo*³. Entre os diversos vídeos divulgados, não existe uma versão oficial dos fatos ou uma autoria que possa ser determinada. Isso porque as imagens amadoras e as da mídia hegemônica daquela noite de protesto foram postadas e compartilhadas nas redes sociais e examinadas por voluntários anônimos, em busca de evidências da presença de Bruno Teles na manifestação e da comprovação de que este não portava explosivos. Diversos anônimos postaram montagens próximas umas das outras em termos de conteúdo ou muito parecidas, pois feitas a partir das mesmas fontes de imagens. Nosso interesse específico pelo vídeo *Bruno, a P2 e a tentativa de alguns policiais em incriminá-lo* deve-se à diversidade de fontes de imagens utilizadas, à sua duração mais longa e por ele conter o maior volume de informações sobre o caso, se comparado aos outros vídeos produzidos na mesma noite sobre o mesmo fato, todos eles com o mesmo intuito, o de provar a inocência de Bruno. Faremos a seguir uma breve descrição das imagens que compõem o vídeo *Bruno, a P2 e a tentativa de alguns policiais em incriminá-lo*.

Após algumas cartelas de contextualização em seu início, nas primeiras imagens do protesto

2 Neste vídeo é possível assistir ao pedido de Bruno Teles para que as pessoas busquem por imagens de sua inocência: <https://www.youtube.com/watch?v=kHBWQ6PdtiE>. Acesso em 21 de Janeiro de 2017. A transmissão original foi feita via Mídia Ninja em seu perfil no Facebook (<https://www.facebook.com/MidiaNINJA/>) e repercutiu naquela noite em várias redes sociais.

3 Vídeo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZNRVh_dYwCE. Acesso em 21 de Janeiro de 2017.

(cerca de 1 minuto do vídeo), vemos a linha de frente da manifestação contida por algumas grades e bastante próxima ao cordão policial. Entre os manifestantes, destaca-se a figura de Bruno Teles, apoiado na grade e gesticulando muito em direção à polícia (Fig. 1). A tensão é grande dos dois lados e explode quando um primeiro manifestante, anônimo, derruba uma das grades de contenção. Logo em seguida, Bruno Teles repete esse gesto, derrubando outra grade. Há um princípio de correria entre os manifestantes e vários deles se afastam da linha de frente. Bruno, que também havia se afastado, retorna para a frente dos policiais, gesticulando, com as mãos vazias, sem portar nenhum artefato.



Figura 1: Bruno Teles gesticula na linha de frente da manifestação, apontando os braços em direção à barreira formada por policiais militares.

Neste momento, vemos um coquetel *molotov* atingir a barreira policial, vindo de uma direção diferente do local em que Bruno se encontrava, como a montagem do vídeo destaca. Após a explosão, o vídeo passa a mostrar imagens da Polícia Militar veiculadas no *site* do jornal *O Globo* (Fig. 2). A mudança de qualidade da imagem é nítida, com definição inferior, bastante pixelizada. A gravação registra a bomba sendo lançada em direção à polícia, mostrando que as roupas de quem lança o *molotov* são diferentes das que Bruno Teles usava. Depois dessa cena, a montagem volta ao primeiro registro de imagens, mais nítidas, filmadas de um outro ponto de vista, à esquerda da manifestação e mostrando a movimentação dos policiais após a explosão da bomba.



Figura 2: Imagens da manifestação gravadas pela Polícia Militar e veiculadas no *site* do jornal *O Globo*.

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

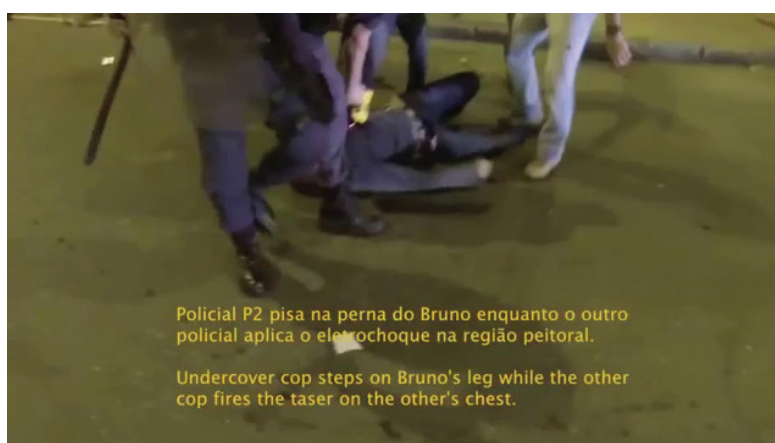


Figura 3: Bruno Teles cercado e derrubado é atingido pelos policiais com um *teaser* de choque.

Aos 7 minutos e 30 segundos, outro registro mostra Bruno Teles já de pé, sendo levado por vários policiais, enquanto um deles afirma para a imprensa presente no local que o manifestante detido teria sido o responsável pelo lançamento do primeiro coquetel *molotov*. A conversa na frente das câmeras continua entre os policiais, que acusam Bruno, e o manifestante, que se defende. Aos 9 minutos, em um outro registro, vemos o que seria a entrada na linha de isolamento da polícia de dois policiais infiltrados (P2), um deles responsável pela detenção de Bruno. Inicialmente abordados, os policiais à paisana são liberados ao mostrar documentos de identificação. Por fim, o filme utiliza trechos de uma reportagem televisiva que faz um resumo da manifestação e mostra uma mochila com coquetéis *molotov* sendo encontrada pela polícia (Fig. 4). A partir das imagens da mochila encontrada com bombas e imagens da mochila dos P2, o filme procede, então, a uma montagem comparativa, mostrando a semelhança entre os dois acessórios.



Figura 4: Policial examina garrafas de coquetel *molotov* encontradas após a manifestação.

A montagem do filme vai além da simples acareação de vários registros de imagens, usando constantemente efeitos como congelamento, repetição, aceleração e desaceleração das imagens e dos sons, para demonstrar ou explicar algum acontecimento. O filme também é marcado pela incrustação de textos sobre as imagens, que contextualizam e descrevem as cenas mostradas. Esse caráter didático está relacionado ao aspecto mobilizador e militante da montagem. O filme identifica-se o tempo todo com o manifestante Bruno Teles, destacando, sempre que possível, a violência policial na situação. Ele oferece, assim, como tantos outros filmes produzidos naquela noite, não apenas um registro dos acontecimentos, mas também uma prolongação do alcance e da intensidade do fato, por meio da união

de manifestantes *in loco* e via redes sociais. O filme produz uma *ressonância* do caso, aqui entendida a partir da concepção de Gáston Gordillo (2012), ou seja, como uma efervescência corporal, afetiva e tangível gerada pelo encontro da multidão nas mobilizações políticas⁴. No caso desse filme, o efeito de ressonância é inicialmente produzido pelo encontro dos ativistas nas ruas, mas replica-se, em seguida, pelos contágios que as imagens desse encontro são capazes de criar, ao circular pela internet e afetar a quem as assiste. No filme *Bruno, a P2...*, a produção das imagens do acontecimento não se realiza apenas no momento em que são gravadas, mas também multiplica-se na sua ampla distribuição e na capacidade de análise e montagem de diversos manifestantes, a partir de um amplo material existente, utilizado em inúmeros outros vídeos, além de *Bruno, a P2* e *a tentativa de alguns policiais em incriminá-lo*.

O que podemos dizer da temporalidade desse vídeo, feito e compartilhado de forma colaborativa na mesma noite do acontecimento e usado pela defesa de Bruno Teles como evidência, quase imediatamente após a sua realização? Seria um registro no passado (ainda que próximo)? Ou, pelo seu efeito imediato no transcorrer dos acontecimentos daquela noite, esse vídeo poderia ser pensado em outra chave de temporalidade, como uma imagem no presente? São questões como essas, sobre a temporalidade das imagens e a sua construção e atualização nas manifestações políticas de rua, que esse material suscita. Acreditamos que algumas chaves dessa discussão podem ser encontradas na montagem dessas imagens amadoras e na forma como ela trabalha o acontecimento. Assim, seguimos então, com uma breve discussão sobre a montagem.

2. O presente histórico de filmes ressonantes

Em um texto de 1967, intitulado *Observações sobre o plano-sequência*, o cineasta Pier Paolo Pasolini faz uma definição poética do que considera a função da montagem no cinema. Pasolini parte de um exemplo hipotético, ainda que bastante significativo para o momento histórico de então: “Suponhamos então que possuímos não só um pequeno filme sobre a morte de Kennedy, mas uma dúzia de filmes análogos, todos eles planos-sequência reproduzindo subjectivamente o presente da morte do presidente” (Pasolini, 1975, p.71). Pasolini nos pede para imaginar se, no lugar da filmagem única em 16mm e em plano-sequência do momento do assassinato do então presidente dos EUA John

⁴ Voltaremos mais detidamente ao conceito de ressonância na terceira seção deste texto. Em textos anteriores, trabalhamos esse conceito na relação das manifestações no Egito, na Espanha e no Brasil (Freitas, 2015a) e nos desdobramentos da Jornada de Junho de 2013 no Brasil (Freitas, 2015b).

F. Kennedy, existissem muitas outras filmagens desse momento, com variados pontos de vista desse mesmo acontecimento.

Nesse caso, teríamos então, como descreve o cineasta, uma série de tomadas subjetivas desse mesmo acontecimento. Para Pasolini, a câmera subjetiva marca “o limite realista máximo de qualquer técnica audiovisual. Não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo, senão de um único ângulo de visão de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve” (Pasolini, p.71). Esse ponto de vista subjetivo seria sempre encarnado por um sujeito – ainda que se trate de um sujeito ficcional. Partindo dessas premissas, Pasolini prossegue afirmando que o trabalho de captura do real e sua transmissão ao vivo, sem cortes, em plano-sequência e em tomada subjetiva, mantém as imagens no presente: “Ora, a realidade vista e ouvida no seu acontecer *é sempre no tempo presente*. O tempo do plano-sequência, entendido como elemento esquemático e primordial do cinema, - ou seja: como um plano subjectivo infinito é assim o presente” (Ibidem, p.72. grifos do autor).

Mas, a análise torna-se complexa ao adentrarmos na hipótese sugerida dos vários pontos de vista subjetivos e simultâneos do mesmo evento. A pergunta que Pasolini nos faz é: o que aconteceria se reuníssemos numa grande sequência os diversos registros do momento em que Kennedy foi assassinado? Para Pasolini, montar em série vários planos-sequências subjetivos de um mesmo acontecimento acarretaria uma multiplicação, abolição e esvaziamento do presente, pois um plano tornaria o outro duvidoso, incerto, ambíguo. O cineasta segue afirmando que essas sequências precisam ser coordenadas e não apenas justapostas para recuperar um sentido, um valor de realidade, de precisão. Isso quer dizer que os planos precisam ser coordenados entre si, buscando a produção de um sentido. Essa coordenação dar-se-ia pelas escolhas dos “momentos verdadeiramente significativos dos vários planos-sequência subjetivos” e pela descoberta de “sua ordem de sucessão real” (Ibidem, p 74). Como diz Pasolini, essa coordenação de planos é uma forma de denominar a montagem.

Para o cineasta, a função final dessa coordenação de planos é a de tornar o presente passado, afim de novamente dar sentido às imagens e ao presente. Isso porque segundo Pasolini “Somente os factos acontecidos e acabados são coordenáveis entre si, e portanto adquirem um sentido” (Ibidem, p.74). Assim, a montagem das imagens torna-se possível apenas a partir desse corte temporal: o acontecimento filmado que se monta no cinema já cessou de transcorrer na realidade.

Para Pasolini:

(...) a partir do momento em que intervém a montagem, ou seja: quando se passa do cinema ao filme (...), sucede que o presente se torna passado (houve, quer dizer, entretanto, coordenações entre as várias linguagens vivas): um passado que, por razões iminentes ao meio, cinematográfico, e não por escolha estética, tem sempre o modo do presente (*e é por isso um presente histórico*). (Ibidem, p.75)

Essa coordenação das imagens faz passar da subjetividade (vários pontos de vistas, nem sempre compreensíveis) à objetividade (em determinado momento, o melhor ponto de vista entre todos). Assim, a intervenção da montagem, pela coordenação dos planos, faria a passagem do cinema (que Pasolini associará a “um plano-sequência infinito” que reproduz a linguagem da realidade) para o filme (a seleção, o corte e o ordenamento desses variados planos-sequências). Esse passado criado pela montagem estaria, do ponto de vista cinematográfico, sempre no modo do presente: um presente histórico. Pasolini conclui defendendo que a montagem de um filme faz uma operação análoga à da morte: dá sentido ao material subjetivo, ao mesmo tempo em que o torna passado, acabado, encerra o acontecimento. Seguindo o exemplo do cineasta, os imaginados planos-sequências sob diversos pontos de vista do assassinato de Kennedy ao serem coordenados tornam o presente capturado na gravação um acontecimento do passado no filme.

Podemos então inferir algumas conclusões a partir desse curto texto do cineasta: 1) a captura do real e sua transmissão ao vivo acontecem no presente; 2) a montagem justaposta e sem intervenção de planos subjetivos variados leva a um esvaziamento de sentido desse presente; 3) a montagem coordenada desses planos recupera o sentido, torna o presente passado e faz a passagem do cinema para o filme (ou seja, da infinitude de planos sequências possíveis, para a concretização dos planos que constituem um filme); e 4) do ponto de vista cinematográfico, esse passado é um presente histórico.

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

No caso do vídeo da prisão de Bruno Teles, temos a colaboração de um coletivo de anônimos na produção e edição de imagens de um protesto, em solidariedade a um manifestante. Percebemos

nesse trabalho a coordenação dos planos com o objetivo de criar um sentido (provar a inocência de Bruno Teles). Notamos na montagem de *Bruno, a P2...* aquilo que Pasolini chama de passagem da subjetividade (os vários pontos de vistas da manifestação do dia 22 de julho nas diversas imagens amadoras) à objetividade (as escolhas das melhores imagens para cada momento daquele protesto). E a passagem do presente (momento da gravação) ao passado (momento da montagem).

Ainda, seguindo a lógica proposta por Pasolini, podemos dizer que também nesse filme o presente histórico é construído de um ponto de vista cinematográfico. O presente das tomadas amadoras originais, o momento exato em que elas foram feitas, voltam a se manifestar sempre que elas são assistidas. E esse resquício de presente no filme montado é um dos aspectos que nos parece fundamental para se pensar como as imagens de manifestações nos afetam e criam ressonâncias no nosso presente. A intensidade dessas imagens de manifestações nos parece vir da presença de pessoas comuns e desarmadas, diante de situações de violência governamental organizada (a polícia ou o exército e todos os seus instrumentos: capacetes, escudos, *teasers*, cassetetes, jatos de água, blindados, armas etc.). Assim, quando assistimos às imagens de Bruno Teles já imobilizado e deitado no chão recebendo choques de *teaser* de um policial, é a fragilidade desse corpo desarmado que nos afeta e que nos mobiliza. Da intensidade desse afeto surge, com frequência, a necessidade de compartilhar, analisar e produzir outras imagens, mas também de sair às ruas e de manifestar-se. Essas imagens são ressonantes, no sentido de Gordillo, na medida em que criam mobilizações e afetos diferentes em cada um dos corpos que as recebem, mas que, de uma forma geral, provocam abertura para que esses afetos se intensifiquem, *ressoem*.

3. A revolução como um acontecimento ressonante

Podemos definir ressonância como a intensificação dos afetos produzidos pela vibração da multidão encontrando-se e apropriando-se de lugares públicos. A insurreição popular seria, assim, o local em que essa intensificação atingiria o seu maior grau de efetuação, produzindo uma ressonância que possibilita a abertura para a criação de uma nova sociedade, de novas formas de existir, de outros mundos possíveis. É nesse sentido, da insurgência como produção de afetos intensos e transformadores, e apoiado na definição do filósofo Alain Badiou da revolução como um evento, que Gáston Gordillo vai

definir as insurgências como *eventos ressonantes*.

O evento revolucionário em Badiou marca um momento de ruptura radical, caracterizado pelo surgimento de algo ainda inexistente. Esse inexistente estaria relacionado às pessoas que “estão presentes no mundo, mas ausentes do seu significado e decisões sobre o seu futuro” (Badiou, 2012, p.56)⁵. E o evento insurgente estaria marcado pela “restituição de existência dos inexistentes” (Ibidem, p.56), pelo levante dos que continuam longe das mesas de decisão ou da divisão das grandes riquezas, mas passam a reivindicar a sua própria sorte, politicamente. Como explica Gordillo:

Badiou nos alerta que os eventos são relativamente raros na história, e que por isso eles constituem o domínio mais imanente da política. Eventos só acontecem sob circunstâncias particulares, quando milhões tornam-se receptivos à sua emergência e tornam-se atores em sua criação (2012, p.3)⁶.

Assim, os eventos ressonantes são aqueles que começam com milhares de pessoas tomando as ruas e produzindo afetos intensos, mas que só se consolidam como tais quando passam a contar como uma temporalidade maior. Ou seja, são eventos que ocorrem quando a multidão se apropria do espaço urbano e passa a ocupá-lo (com acampamentos, marchas, bloqueios) de forma constante por um tempo indeterminado, até atingir os seus objetivos.

Em sua definição, Gordillo não desconsidera as forças afirmativas que estão envolvidas na criação dos afetos da multidão, relacionando a ressonância com o *conatus* spinozista, ou seja, o esforço dos corpos (da multidão) de se preservar e aumentar a sua potência pelos bons encontros. No entanto, ao partir da concepção de Badiou de evento revolucionário como uma ruptura e um vetor de negatividade, Gordillo afasta-se do vitalismo de Spinoza. O autor defende, assim, que para pensar a revolução como um evento ressonante seria necessário recuperar “o velho princípio dialético de que superar a opressão demanda negá-la” (Gordillo, 2012, p.6)⁷. Ou seja, para Gordillo, as insurgências não só criariam ressonâncias pela intensificação dos afetos das multidões, mas também *dissonâncias*, ao interromper os fluxos de funcionamento do espaço urbano e ao romper com as lógicas de organização

5 Tradução livre. No original: “Let us call these people, who are present in the world but absent from its meaning and decisions about its future, the in-existent of the world.”

6 Tradução livre. No original: “Badiou warns us that events are relatively rare in history, and that for this reason they constitute the most immanent realm of politics. Events only take place under particular circumstances, when millions become receptive to their emergence and become actors in their creation.”

7 Tradução livre. No original: “This negativity requires moving beyond Spinoza’s vitalism and recuperating the old dialectical principle that overcoming oppression demands negating it.”

vigentes na sociedade. Quando na madrugada do dia 22 de julho de 2013 diversos manifestantes se mobilizam via redes sociais para produzir e compartilhar vídeos que procuram demonstrar a inocência de Bruno Teles, na perspectiva do sistema, eles estão produzindo dissonâncias. No caso do manifestante carioca, essa dissonância foi capaz de produzir contra-informações sobre as versões oficiais da polícia, possibilitando posteriormente a sua liberação.

No limite, essa dissonância criaria *tensões e fraturas* no sistema, a partir das quais seria possível derrubá-lo. Seria a partir dessa perspectiva dissonante que o poder (o Estado, as elites, a mídia corporativa) perceberiam as revoluções, ou seja, como “pura dissonância: ritmos ameaçadores, disruptivos e não codificados que precisam ser contidos” (Ibidem, p.6)⁸. Ao mesmo tempo, para a multidão envolvida no processo insurgente, a força preponderante seria a da ressonância: a intensificação da sua potência de afetar e ser afetada. Uma mesma insurgência pode ser assim ao mesmo tempo dissonante e ressonante de acordo com a perspectiva do grupo social em relação aos acontecimentos. Assim, a mobilização para inocentar Bruno Teles é ao mesmo tempo ressonante para os manifestantes mobilizados e dissonante para o Estado brasileiro (representado pela polícia).

Pensar as Jornadas de Junho em uma perspectiva de evento ressonante é mais do que explorar os seus desdobramentos sociais e políticos subsequentes. Na introdução escrita coletivamente pelos organizadores do livro *Junho: potência das ruas e das redes*, os autores vão, justamente, argumentar que junho não terminou, junho *está sendo*. Para os autores, é fundamental pensar as manifestações a partir da sua multiplicidade: “Em Junho, a história perderia o H maiúsculo. Longe da transcendência e do universal, as manifestações produziram um enxame de redes e afetos, nem sempre encolunados numa subjetividade do Um e dos relatos clássicos da emancipação” (Moraes et al., 2015, p.11). A ressonância das ruas não se expande direta e necessariamente para os espaços políticos institucionalizados. “De fato, não é incomum que as imagens de praças e avenidas lotadas se sobreponham às da repressão, da retomada conservadora e refluxo de movimentos” (Ibidem, p.14-15). E é com essa perspectiva que os autores propõem uma leitura de Junho a partir de uma temporalidade ampliada: “pensar um, dois, três anos de junho, de estar em junho – e não apenas, o que se passou desde junho – faz parte de uma visão política ampla que resiste em decretar o fracasso dos acontecimentos que atualizam a História (...)” (Ibidem, p.15).

Pensar a revolução como um evento ou acontecimento ressonante é um passo importante

8 Tradução livre. No original: “This is how the state, the elites, and the media perceive insurrections: as sheer dissonance: frightening, disruptive, uncoded rhythms that need to be contained”.

para compreender as imagens produzidas em manifestações. Pois assim podemos compreender as intensificações dos afetos que mobilizam a criação e o compartilhamento dessas imagens. Nesse sentido, acreditamos que a mobilização dos diversos manifestantes anônimos a favor de Bruno Teles, que agiram coletivamente para produzir vídeos contrários ao discurso oficial da Polícia Militar, foi atravessada pela potência ressonante dos acontecimentos daquela noite. Esses vídeos, montados a partir dos diversos registros disponíveis daquele protesto (imagens amadoras, imagens da mídia corporativa, imagens da polícia), influenciaram de forma concreta a opinião pública no desenrolar do evento, enquanto esse ainda transcorria. Essa influência nos permite pensar sobre as temporalidades que atravessam essas insurgências, tanto em relação aos acontecimentos, quanto às suas imagens.

4. A imagem-acontecimento: a multidão ressonante

Atualmente, a produção audiovisual ativista não apenas registra (constrói uma memória do passado), não apenas mobiliza (constrói um engajamento para o futuro), mas também disputa ativamente o significado e o entendimento do acontecimento (cria uma ramificação do presente que se atualiza nas imagens e na sua circulação imediata em rede). Podemos dizer que esse ciclo de manifestações se caracteriza por uma ressonância intensificada pela complementaridade da multidão nas ruas e pela circulação de suas imagens na rede.

Ao descrever a produção de vídeo ativistas na revolução síria, a pesquisadora Cécile Boëx cunha a expressão *imagens-acontecimentos*. Para a autora, trata-se de “captações mais ou menos elaboradas da ação em vias de se fazer, mobilizando técnicas específicas ligadas à urgência de situações onde elas são gravadas e a sua proximidade com o registro midiático” (Boëx, 2012, *on-line*)⁹. Na Síria, devido ao embargo da cobertura televisiva em campo, essas imagens tornaram-se fundamentais para a ressonância dos eventos, tanto pela internet, quanto pelas redes de televisão não censuradas de fora do país que as retransmitiram. Assim, devido ao caráter violento e à extensão temporal que a revolução adquiriu no país, a produção de imagens dos ativistas passou a ter um papel fundamental. Como descreve Boëx:

Diante da tentativa do regime de desacreditar a revolução por meio de uma campanha de desinformação que a assimila a uma iniciativa terrorista, os manifestantes encontraram nos vídeos, gravados a partir de telefones celulares ou de pequenas câmeras digitais, o meio mais imediato de fazer ouvir as suas vozes. Ao longo dos meses, os usos militantes dessa tecnologia comum se diversificaram,

9 Tradução livre. No original: “Les images-événements, captations plus ou moins élaborées de l'action entraînent de se faire, mobilisent des techniques spécifiques liées à l'urgence des situations où elles sont tournées et à leur proximité avec le registre médiatique.”

gerando um corpus visual heteróclito, inédito e colossal, alimentado por centenas de vídeos postados cotidianamente no *Youtube*. Essas imagens dão forma à experiência revolucionária síria ao mesmo tempo em que elas nos dão acesso. Elas são ao mesmo tempo documento, verbo e ação (Idem)¹⁰.

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

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

Dessa forma, o autor defende que a revolução seria como “um nó de onde as continuidades se mantêm incertas” (Ibidem, p.236). Ao documentarista caberia o desafio de filmar sem reduzir o sentido do acontecimento. Nesse aspecto, para Migliorin, trata-se de um deslocamento na forma de pensar o filme, não mais como representação (que será sempre uma redução), mas como imaginação e criação. Por essa chave, “a imagem torna-se decisiva para que possamos saber sobre o evento e participar do conhecimento que o documentarista se propõe a produzir sobre o que vê. É com imagens que imprimem um saber e um não-saber sobre a revolução em processo que o evento pode ser pensado” (Ibidem, p.250). Nesse sentido, o autor destaca que a própria existência da revolução passa pelos processos de construção e fabricação, inclusive por meio das suas imagens.

Por fim, nos parece mister destacar que as imagens dos acontecimentos ressonantes não circulam apenas pelas páginas das redes sociais dos ativistas ou por seus filmes, mas também pela cobertura

10 Tradução livre. No original: “Face à tentative du régime de discréditer la révolution au moyen d’une campagne de désinformation qu’il assimile à une entreprise terroriste, les protestataires sont trouvés dans les vidéos, tournées à partir de téléphones portables ou de petites caméras digitales, le moyen le plus immédiat pour faire entendre leur voix. Au fil des mois, les usages militants de cette technologie ordinaire se sont diversifiés, générant un corpus visuel hétéroclite, inédit et colossal, alimenté par les centaines de vidéos postées quotidiennement sur *YouTube*. Ces images mettent en forme l’expérience révolutionnaires y rien ne en même temps qu’elles nous y donnent accès. Elles sont à la fois document, verbe et action.”

feita pela mídia tradicional. E se o cinema ativista e militante estabelece com os acontecimentos essa tentativa de manter a sua polifonia de singularidades e pontos de vistas, a operação do telejornalismo convencional consiste, ao contrário, em buscar a construção de uma narrativa direta, objetiva e com a menor ambiguidade possível.

François Dosse acredita que a mídia também constrói ativamente a natureza dos acontecimentos modernos. Para o historiador, “a primeira etapa de intervenção das mídias é no plano da descrição do acontecimento. Nesse nível, eles respondem à pergunta de querer saber o que aconteceu. Trata-se então de transformar um monte heterogêneo de informações em um esquema individualizante e coerente” (Dosse, 2013, p.267). Essa operação prosseguiria pela narrativa do acontecimento, a partir desse esquema coerente e uno estabelecido e culminaria pela normalização do acontecimento, o seu encaixe junto com as demais narrativas desenvolvidas pelos meios de comunicação. Ao final do processo, o acontecimento passaria de “um campo semântico aberto e incerto” para ser atribuído pela mídia a “uma categoria semântica particular que seja capaz de lhe dar um sentido” (Ibidem, p. 268).

Para pensar essa relação entre o acontecimento e a mídia na sociedade moderna, a partir dos acontecimentos de maio de 1968 em Paris, o historiador Pierre Nora forjará o conceito de *acontecimento monstruoso*. Para o autor, a mídia de massa passou a ser detentora do monopólio da narrativa histórica: “Nas nossas sociedades contemporâneas, é por ela [a mídia de massa] e apenas por ela que o acontecimento nos atinge, e nós não podemos evitar”¹¹ (Nora, 1972, p. 162). Assim, mais do que uma forma de veiculação dos acontecimentos, a mídia torna-se de certa forma a “própria condição de sua existência” (Ibidem, p.162)¹².

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

11 Tradução livre. No original: “Dans nos sociétés contemporaines, c’est par eux et par eux seuls que l’événement nous frappe, et ne peut pas nous éviter.”

12 Tradução livre. No original: “Presse, radio, images, n’agissent pas seulement comme des moyens dont les événements seraient relativement indépendants, mais comme la condition même de leur existence.”

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

Se a ressonância imediata, por meio de imagens ou ondas sonoras, provoca um curto circuito na propagação dos acontecimentos insurgentes, como então podemos perceber a ressonância contida nos filmes feitos durante esses acontecimentos? Nos parece pertinente voltarmos às considerações de Gilles Deleuze sobre os regimes de tempo e imagem. Em seus livros sobre cinema, *A Imagem-movimento* e *A Imagem-tempo*, o autor vai apontar para a existência de dois regimes cinematográficos: o regime das imagens orgânicas (imagem-movimento) e o regime das imagens inorgânicas (imagem-tempo). No primeiro regime, as imagens se sucedem, se montam, seguindo a lógica de um sistema sensorio-motor, de ação e reação. O tempo nesse regime decorre da sucessão das ações e reações, está subordinado a elas. De uma forma geral, é esse regime que caracteriza o cinema clássico. Já no segundo, o inorgânico, há uma quebra do sistema sensorio-motor e as imagens não se encadeiam mais na lógica da ação e reação. Nesse regime, é então o tempo que assume a determinação sobre o movimento. Esse é, em geral, o regime do cinema moderno. A imagem-cristal se inscreve no regime da imagem-tempo. Ela é o que Deleuze vai chamar de uma imagem-tempo direta. Além dos cristais do passado, o autor explica que existe outra operação possível para a apresentação direta do tempo nas imagens, que diria respeito aos “lençóis do passado e às pontas do presente”. Para entender melhor, voltemos às concepções de presente que Deleuze evoca para descrever essa operação.

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

perspectiva, esse esquema de sucessão não é o mesmo, se “nos instalamos no interior de um único e mesmo acontecimento, se nos embrenhamos no acontecimento que se prepara, acontece e se apaga, se substituímos a vista pragmática longitudinal por uma visão puramente ótica, vertical, ou antes, em profundidade” (Ibidem, p.123). Deleuze vai prosseguir, citando Santo Agostinho: “há um presente do futuro, um presente do presente e um presente do passado, todos eles implicados e enrolados no acontecimento, portanto, simultâneos inexplicáveis” (Ibidem, p.124). Assim, ele defende que esse tempo interior ao acontecimento, em que podemos mergulhar, é composto simultaneamente por esses três presentes.

No caso desses presentes triplos, estaríamos diante de uma imagem-tempo direta. Mas não como uma imagem-cristal, em que coexistem os lençóis de passado. Trata-se de uma imagem na qual coexistem as pontas desses presentes. São justamente essas pontas dos presentes que localizamos nos filmes e vídeos que tratam das manifestações do ciclo de lutas a partir de 2011, como o que descrevemos no início desse texto, sobre a prisão do manifestante Bruno Teles. Vídeos como esse se colocam no epicentro de acontecimentos ainda em curso e que têm, portanto, uma ressonância. Ao optarem pela construção que parte dos pontos de vista subjetivos dos manifestantes sobre os eventos filmados, sem construir um discurso de verdades generalizadas ou versões oficiais, esses filmes se abrem para um processo de constante atualização, ao serem assistidos: cada espectador, diante das informações que possuem de cada acontecimento, monta e interpreta as imagens que os diretores nos apresentam. Essas pontas do presente parecem ir além do que Pasolini chamou de presente histórico cinematográfico. Pois no caso específico dos acontecimentos insurgentes e ressonantes, as imagens carregam as *tensões* e as *fraturas* dos eventos que registram. Ainda que montado, ordenado e tornado filme, o vídeo sobre a prisão de Bruno Teles não registra um acontecimento completamente acabado. Ele é parte desse acontecimento. Como vimos acima, esse vídeo sobre a prisão de Bruno Teles abarca também a continuidade de um Junho que não acabou, um junho que *está sendo*.

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

Iniciamos esse texto descrevendo a manifestação de 22 de julho no Rio de Janeiro, em frente ao Palácio Guanabara. Aquela noite, como dissemos, ficou marcada pela prisão de Bruno Ferreira Teles, com

as imagens da sua prisão e dos atos que desmentiam as acusações contra o manifestante ressoando a madrugada inteira pela internet, na ação conjunta dos ativistas para produzirem uma contra-informação. Naquele ato, no entanto, Bruno Teles não foi o único manifestante a ser detido, ainda que a sua detenção tenha sido a que durou mais tempo (o manifestante só foi liberado na manhã seguinte) e causou mais mobilização coletiva em busca de imagens.

A noite foi marcada também pela detenção de repórteres do coletivo *Mídia Ninja*, entre outros manifestantes. Os Ninja foram levados para prestar depoimento e liberados logo em seguida. Ainda assim, as detenções tiveram enorme ressonância tanto entre os manifestantes que se encontravam no local e que foram para a porta da delegacia onde estavam os repórteres independentes e outros detidos do protesto, quanto entre os manifestantes que estavam em casa e que acompanharam em tempo real a abordagem para detenção do ninja Felipe Peçanha, de apelido Carioca, enquanto ele transmitia a manifestação via *streaming*¹³. Gostaríamos, assim, de encerrar este texto no mesmo local e noite em que o começamos, mas agora atendo-nos às imagens produzidas pelo repórter independente nos minutos que antecedem a sua detenção.

O vídeo começa mostrando policiais do choque andando um pouco à frente do repórter, em uma rua pela qual também passam carros e pedestres. A imagem de baixa resolução é pixelizada, mas é possível identificar a forma dos policiais, vestidos com cores escuras, e os contornos das ruas com sua iluminação noturna e o farol dos carros (Fig. 5). O fluxo das imagens é inconstante: às vezes percebe-se os movimentos de câmera, outras vezes há frequente interrupção, congelamentos de imagem e desacelerações, efeitos causados por uma deficiência técnica na transmissão dos dados de imagem via internet. O som é perfeitamente audível: ouve-se de forma precisa a narração feita pelo ninja Carioca e a partir dessa narração é possível situar as imagens e os acontecimentos daquela noite.

13 A transmissão realizada pelo ninja Felipe Peçanha, o Carioca, na cerca de meia hora que antecede a sua detenção até o momento em que esse entra no carro da polícia está disponível no canal do Youtube da PósTV, no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=VSKAJVmVhSU>. Acesso em 30 de janeiro de 2017.



Figura 5: Felipe Peçanha filma de perto policiais do batalhão de choque em formação.

Poucos minutos depois do início do vídeo, Carioca avisa que irá correr para ficar na frente dos policiais e tentar encontrar os manifestantes dispersos. Ouvimos a partir daí a sua respiração de forma mais forte e conseguimos ver fragmentos do seu corpo (os ombros e uma das mãos que está levantada, sinalizando a polícia que o vídeo-ativista está desarmado). Ao ultrapassar o choque, o ninja observa que os policiais pararam para que a imprensa tirasse fotos. Após hesitar um pouco em continuar, mostrando a rua tomada pelo tráfego de carros e com poucos manifestantes à distância, o ninja reaproxima-se dos policiais ainda posando para fotos. Nesse momento, num plano mais aproximado e sem movimentos bruscos de câmera, é possível visualizar de forma nítida o batalhão, com proteções sobre as roupas, máscaras nos rostos e escudos nas mãos.

Seguimos acompanhando o deslocamento do repórter pelas ruas, um pouco perdido, à procura do lugar em que se concentra um grupo de manifestantes. Mais do que entrevistas, as interlocuções de Carioca com outros manifestantes nesse momento são uma troca de impressões e opiniões, em que o ninja não esconde o seu posicionamento contrário às formas de atuação da polícia. Esses momentos e encontros são marcados por uma rememoração dos fatos pelo vídeo-ativista e pelos manifestantes que ele encontra e por um certo caminhar a esmo – à procura e espera de que algo aconteça, mas sem uma objetividade ou uma previsão de que algo ocorrerá e quando. Não há urgência nem das imagens e nem da narração. E mesmo com a iminência anunciada do fim da bateria do celular, o ninja não interrompe a transmissão em hora nenhuma.

Aos cerca de 18 minutos do vídeo, Carioca finalmente encontra um grupo maior de manifestantes que se reagrupa após a dispersão do confronto com a polícia. Pela primeira vez nesse vídeo, as imagens registram os manifestantes reunidos em um grupo maior cantando músicas e gritos de protestos,

acompanhados de palmas e da vibração das vozes (Fig. 6). Ou seja, finalmente vemos nessa transmissão os corpos que se encontram, afetam-se uns aos outros e reverberam essa intensificação dos afetos ressonantes. Nesse momento da transmissão, o fluxo de imagens é interrompido (a imagem se congela por mais de um minuto), enquanto o áudio segue transmitido normalmente. Sobre essa imagem estanque, seguimos ouvindo os cantos, os gritos de mobilização dos manifestantes e um informe que é passado por meio da técnica do microfone humano (no qual a fala pausada de um manifestante é repetida coletivamente por todos a sua volta, ampliando o seu alcance).



Figura 6: Manifestantes reunidos cantam e entoam gritos de protestos.

Aos cerca de 30 minutos da transmissão, o ninja percebe a aproximação da polícia e segue na direção em que os militares se organizam, afastando-se um pouco do local onde os manifestantes se concentram. Após filmar a movimentação do choque, que aparentemente se prepara para uma nova investida com o objetivo de dispersar essa nova concentração, o ninja começa a entrevistar uma manifestante. Durante essa entrevista, aos cerca de 32 minutos transcorridos de transmissão, Carioca é abordado por um policial que pede para que ele se aproxime e mostre o que está carregando na bolsa (Fig. 7). Então, um outro policial (esse, à paisana) se aproxima e tenta revistar o bolso do ninja. Inicia-se uma grande gritaria entre policiais, o ninja e muitos manifestantes que se aproximam para tentar interromper a abordagem. As imagens e os sons se tornam cada vez menos identificáveis, com a sobreposição das muitas vozes exaltadas e os movimentos bruscos da câmera, à medida que o repórter vai sendo conduzido pelos policiais. Logo, um dos homens diz que ele será levado para averiguação.

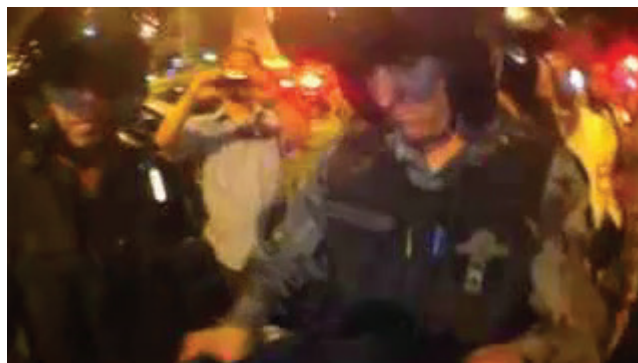


Figura 7: Policial Militar inspeciona a mochila de Felipe Peçanha.

Carioca, ao mesmo tempo em que tenta obter dos policiais a informação sobre o motivo de estar sendo encaminhado para a delegacia, percebendo mais uma vez a sua iminente falta de bateria, grita para os manifestantes que acompanham a cena: “Eu preciso de um *smartphone!*”. O pedido é prontamente atendido por um manifestante que entrega ao ninja um aparelho de celular, enquanto ele é empurrado para dentro da viatura. Nos últimos segundos, as imagens tornam-se totalmente abstratas e o ninja continua perguntando o motivo de estar sendo levado (Fig. 8). A transmissão se interrompe aos cerca de 35 minutos, com Felipe Peçanha dentro do carro.

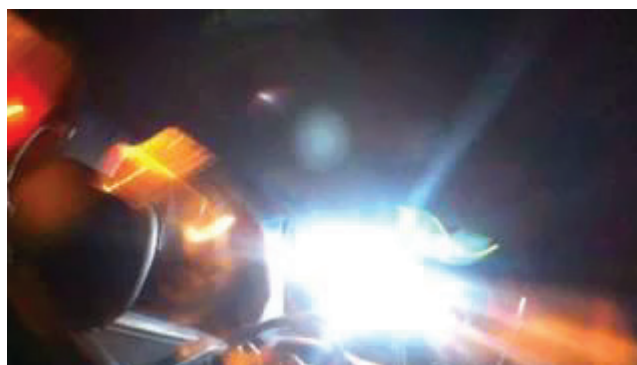


Figura 8: Últimas imagens feitas na transmissão do mídia-ativista, dentro da viatura policial.

Assistir a esse tipo de transmissão ao vivo via *streaming* já distante da data original dos acontecimentos é uma experiência que não se equipara àquela produzida por essas mesmas imagens, no momento em que foram produzidas. Mais do que uma imagem ilustrativa ou acessória, na noite da prisão do integrante da *Mídia Ninja*, essas mesmas imagens, transmitidas pelo próprio repórter, em

tempo real, para quase cinco mil pessoas, eram uma ramificação do acontecimento. Como pontua Ivana Bentes acerca das transmissões: “As imagens estão no acontecimento e são o acontecimento” (Bentes, 2014, p.338). Não há separação possível entre o fato do repórter ninja ter sido abordado por estar transmitindo a manifestação e o rumo que esta manifestação vai seguir após a detenção do ninja e a interrupção desse fluxo de imagem, com os manifestantes deslocando-se para a porta da delegacia e o surgimento de outras transmissões ao vivo para acompanhar o desenlace. Bentes denomina a força produzida por essas imagens das manifestações em tempo real na internet como um “impacto cognitivo-afetivo”, uma espécie de radiação política que potencializa e cria acontecimentos (Ibidem, p.331). A autora prossegue afirmando que “são imagens que carregam a marca de quem afeta e é afetado de forma violenta, colocando o corpo/câmera em cena e em ato” (Ibidem, p.332). E é exatamente nessa “radiação”, nas marcas de quem *afeta* e é *afetado* de forma intensa que acreditamos ser a ressonância dessas imagens em *livestream*.

O *ao vivo* transmitido pela internet, como vimos a partir da descrição das imagens da detenção de Carioca, não cria imagens com boa resolução e nitidez, mas imagens precárias, pixelizadas e cujo fluxo é constantemente interrompido por erros ou demora de carregamento. Por tudo isso, as imagens funcionam de forma menos figurativa e mais performática. Para Bentes, nesse sentido, “é notável a maior cumplicidade do espectador diante desses não-acontecimentos, ou ainda acontecimentos de uma outra natureza, câmera ofegante, câmera cega, câmerarespiração, essas imagens-corpo que duram, tracejam e se posicionam no território” (Bentes, 2014, p.332). A cumplicidade entre quem filma e quem assiste, a capacidade de fazer ressoar os afetos para quem não está presente nas manifestações, passa, portanto, muito mais pela inserção da experiência de quem filma, pela presença daquele corpo como traços das imagens.

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

pertinente em uma época em que as manifestações populares nas ruas ao redor do mundo ganham o componente da sua transmissão em tempo real¹⁴. Essa fissura, essa defasagem, essa ruptura nos registros de manifestações, torna-se visível na maneira como os manifestantes e os coletivos de mídia alternativa tentam inventar essa imagem de mundo ao mesmo tempo em que o acontecimento se desenrola, como foi possível acompanhar em várias transmissões da *Mídia Ninja* durante as manifestações de 2013. A tentativa de superar essa fissura está justamente na obstinação em não interromper a transmissão, mesmo quando nada parece estar por acontecer e a bateria está prestes a acabar.

O filme de Farocki aborda a queda do ditador romeno Nicolae Ceausescu, em 1989, e mostra como a importância da cobertura televisiva já era vital e imediata. André Brasil fala de uma indissociabilidade cada vez mais intensa entre os acontecimentos da história e as imagens que circulam em tempo real na mídia. Ele acredita que a medida em que os acontecimentos (e a própria vida) se performam como imagem, as imagens se tornam a sua condição de possibilidade, o lugar em que eles acontecem. Assim, ele complementa: “O nosso é, portanto, um mundo em que a história se faz ‘ao vivo’, num lapso - em um intervalo mínimo - entre imagem e acontecimento” (Ibidem, p.20). Sendo assim, o autor vai denominar as imagens televisivas e amadoras que compõem o filme de Farocki de *imagens emergenciais*. Essas imagens, amadoras, da mídia, domésticas, precárias, captadas por diversos dispositivos e colocadas em circulação imediata constituiriam cada vez mais o que chamamos de realidade. Brasil explica: “Nomeá-las emergenciais deve-se ao fato de que sua aparição é colada à emergência dos acontecimentos, em uma espécie de curto-circuito entre a imagem e o evento”. Captação e transmissão das imagens seriam, assim, indiscerníveis e passariam a fazer parte do próprio acontecimento, como condição de sua ressonância. E não é exatamente isso o que ocorre na cobertura de uma manifestação ao vivo?

Brasil chama a atenção para o deslocamento de indexicalidade da imagem audiovisual: agora, a garantia de “veracidade” das imagens está cada vez menos ligada à sua origem fotográfica (visto que no mundo *pós-Photoshop* isso não faz sentido) e cada vez mais ancorada no tempo real de sua transmissão (o que dificulta a possibilidade de interferências e edições). Ao menos é isso que defende Thomas Levin, no texto *Rhetoric of temporal index: surveillant narration and the cinema of “real time”* (Levin, 2002, p. 578-593). Temos, então, justamente, um deslocamento da materialidade das imagens para a sua temporalidade, que nos parece essencial em se tratando das transmissões via *streaming*. Essas imagens, muitas vezes, têm uma definição muito baixa, que fica ainda mais prejudicada nos momentos

14 Ainda em relação às transmissões ao vivo e a fissura, recomendamos também a leitura do artigo: GOMES, Juliano. *A hipótese de uma fissura*. Revista Cinética, publicado em 2 de outubro, 2013. Disponível no endereço: <http://revistacinetica.com.br/home/a-hipotese-de-uma-fissura/>. Acesso 30 de janeiro de 2017.

de deslocamento brusco - questões perceptíveis com facilidade na transmissão feita pelo video-ativista ninja Felipe Peçanha. Ainda assim, pelo fato de estarem circulando em tempo real, criam uma relação de cumplicidade e confiança entre quem transmite e os espectadores.

Nesse tipo de transmissão, direta, não há mais o processo de montagem pela ordenação dos diversos planos-sequências. Portanto, não ocorre a passagem do cinema para o filme, do presente para o passado e do subjetivo para o objetivo. São transmissões de imagens-acontecimento, ressonantes e emergenciais presas ao fluxo do tempo presente.

Referências Bibliográficas

- BADIOU, Alain. *The Rebirth of History: Times of Riots and Uprisings*. London: Verso, 2012.
- BENTES, Ivana. *Estéticas Insurgentes e Mídia-Multidão*. Liinc em Revista, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.330-343, Maio 2014.
- _____. *A câmera de combate e o animal paranóide*. Catálogo Fórum.Doc.BH 2013.
- BERNARDES, Wilson Roberto Milani. *Imagens de contra-vigilância distribuída em situações de revolta popular: um estudo comparativo entre os casos Bruno Teles e Santiago Andrade*. Rio de Janeiro, 2016. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- BOËX, Cécile. Montrer, dire et lutter par l’image. Les usages de la vidéo dans la révolution en Syrie. In: *VACARME 61/CAHIER*, 22 octobre 2012. Disponível em: <http://www.vacarme.org/article2198.html>. Acesso em 20 de fevereiro de 2015.
- BRASIL, André. O ensaio, pensamento “ao vivo”. In: FURTADO, Beatriz (Org). *Imagem contemporânea: cinema, tv, documentário, fotografia, videoarte, games...* São Paulo: Hedra, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DOSSE, François. *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador: entre Esfinge e Fênix*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- FREITAS, Kênia. *The resonant images of the multitude: Egypt, Spain and Brazil*. Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais (ANPUR)., v.17, p.17 - 33, 2015a.
- _____. *Junho: As ressonâncias de um mês que não terminou*. Esferas: Revista de Interprogramas de Pós-graduação em Comunicação do Centro Oeste, ano 4, v. 7, p. 95-105, dez. 2015b.

GOMES, Juliano. *A hipótese de uma fissura*. Revista Cinética, publicado em 2 de outubro, 2013. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/a-hipotese-de-uma-fissura/>. Acesso 30 de janeiro de 2015.

GORDILLO, Gastón. *The Revolution as Resonant Event: The Generative Materiality of Insurrections*. American Anthropological Association Meetings, San Francisco, Novembro, 2012.

LEVIN, Thomas. Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of Real Time, p. 578-593. In: FROHNE, U; WEIBEL, P. (eds). CTRL [Space] *Rhetoric of Surveillance from Bentham to Big Brother*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

MORAES, Alana et al. (orgs.). *Junho: potência das ruas e das redes*. São Paulo: Friedrich Ebert Stiftung, 2014.

MIGLIORIN, Cezar. Ensaio na revolução: o documentário e o acontecimento. In:

GONÇALVES, Osmar (org.). *Narrativas Sensoriais*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014

NORA, Pierre. L'événement monstre. In: *Communications*, 18, 1972. L'événement. p.162-172.

PASOLINI, Pier Paolo. Observações sobre o plano seqüência. In: GEADA, Eduardo (Org.). *Estilísticas do cinema* (p. 71-76) . Lisboa, Dom Quixote, 1985.

Referências Imagens em Movimento

BRUNO, A P2 E A TENTATIVA DE ALGUNS POLICIAIS EM INCRIMINÁ-LO. Publicado por: Wagner Homem Barros. Brasil, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZNRvh_dYwCE. Acesso

20 de fevereiro de 2017.

PRISÃO CARIOCA BRUTO. Direção: Mídia Ninja. Postado por: Pós TV. Brasil, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VSKAJVmVhSU>. Acesso em 20 de fevereiro de 2017.