UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FELIPE DA SILVA POLYDORO

VÍDEOS AMADORES DE ACONTECIMENTOS

Realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea

SÃO PAULO

2016

FELIPE DA SILVA POLYDORO

VÍDEOS AMADORES DE ACONTECIMENTOS
Realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea

Tese apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Meios e Processos Audiovisuais

Área de concentração: Cultura audiovisual e comunicação

Orientadora: Prof. Dra. Rosana de Lima Soares

SÃO PAULO

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Polydoro, Felipe da Silva
Vídeos amadores de acontecimentos: Realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea / Felipe da Silva Polydoro. -- São Paulo: F. S. Polydoro, 2016.
176 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Rosana de Lima Soares
Bibliografia

1. estética do amador 2. política das imagens 3. realismo 4. acontecimento 5. audiovisual I. de Lima Soares, Rosana II. Título.

CDD 21.ed. - 302.23

Folha de Aprovação

Nome: Felipe da Silva Polydoro

Título: Vídeos amadores de acontecimentos: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea.

Tese apresentada ao Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutor em Meios e Processos Audiovisuais.

Aprovado em:

Banca examinadora:

_____

Profa. Dra. Rosana de Lima Soares

ECA – USP (orientadora)

_____

Prof. Dr. Ismail Norberto Xavier

ECA – USP

_____

Prof. Dr. Eduardo Victorio Morettin

ECA-USP

_____

Profa. Dra. Rosamaria Luiza de Melo Rocha

ESPM

_____

Prof. Dr. Samuel Paiva

UFSCAR

Para Lila e Betina

Agradecimentos

À minha orientadora, Rosana de Lima Soares, não só pelo acompanhamento e orientação em todos esses anos, mas também pelas oportunidades abertas na vida acadêmica e as lições de vida.

Aos membros da banca de qualificação, professores Ismail Norberto Xavier e Vladimir Pinheiro Safatle, pela leitura atenta e pelos comentários cruciais para a continuidade da tese.

A todos os amigos e colegas que contribuíram com sugestões e comentários decisivos durante o desenvolvimento da pesquisa. Os colegas do GT Cultura das Mídias da Compós: Vera Follain de Figueiredo, Renato Cordeiro Gomes, Marcio Serelle, Bruno Simões Costa, Felipe Muanis, Maurício Bragança, Samuel Paiva, Gislene Silva. Os colegas do Grupo de Pesquisa MidiAto, especialmente os que me acompanharam nas reuniões nestes quatro anos: Thiago Venanzoni, Ivan Paganotti, Andrea Limberto, Daniele Gross, Paula Paschoalick (in memorian), Mariane Murakami, Nara Cabral, Seane Melo, Eliza Casadei, Cíntia Liesenberg, Rafael Venancio, Cláudio Coração. Ainda, por comentários preciosos ao longo do trabalho: Eduardo Morettin, Rubens Machado Jr., Cristiane Freitas Gutfreind, Ilana Feldman.

Um agradecimento especial à amiga e colega Mariana Duccini, pela interlocução durante os quatro anos de trabalho, pelas inúmeras sugestões e pela leitura atenta da versão final do texto.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pelo apoio financeiro e institucional a esta pesquisa.

À minha família, pelas tantas e variadas ajudas hoje e sempre: meus pais, Jorge Alberto e Beatriz, e minha irmã, Manuela.

Finalmente, agradeço à minha esposa, Lila Foster, pela parceria eterna e pelas imensas e incontáveis ajudas neste trabalho – objetivas e subjetivas.

Quando o mais afastado canto do globo tiver sido conquistado tecnicamente e explorado economicamente; quando qualquer acontecimento em qualquer lugar e a qualquer tempo se tiver tornado acessível com rapidez; quando você puder “experienciar” simultaneamente um atentado contra o Rei da França e um concerto sinfônico em Tóquio; quando o tempo é apenas rapidez, instantaneidade e simultaneidade; ainda paira sobre todo esse tumulto, como um espectro, a pergunta: para quê? – para onde? e o que agora?

(Martin Heidegger, Introdução à Metafísica)

Resumo

Investigamos nesta pesquisa o que denominamos vídeos amadores de acontecimentos: filmagens operadas por pessoas “comuns” que flagram um acontecimento de relevância midiática. Esses flagrantes amadores são apropriados pelo jornalismo profissional e pelos grupos de comunicação em geral ou então encontram circulação direta em espaços digitais, onde, supostamente, circulam com maior autonomia.

Entre as questões endereçadas ao objeto empírico, podemos citar: 1. O modo específico como angariam seus efeitos de real: quais os operadores realistas e a historicidade desses efeitos de sentido no interior do percurso do audiovisual. 2. Os modos de obtenção dos efeitos de verdade e de evidência, entendidas numa chave discursiva, e o vínculo com os regimes de verdade (Foucault, 2001). 3. A política das imagens, partindo-se da hipótese de que o fenômeno da difusão dos vídeos amadores acontecimentos esteja associado à emergência de novos sujeitos e novos lugares de fala nas mídias. 4. O estatuto de acontecimento dessas imagens: de que modo estas se inserem e participam da construção de acontecimentos de maior amplitude; 5. Finalmente, uma indagação que é pano de fundo e atravessa todo o trabalho é a compreensão do lugar dessas imagens no interior da cultura midiática e o que revelam sobre o regime do visível contemporâneo.

A tese está divida em quatro capítulos. Nos capítulos 1 e 2, conciliamos análise de imagens consagradas com a exposição de algumas teorias e conceitos norteadores. No primeiro, enfocamos o exemplo paradigmático do filme de Zapruder, o amador que flagrou o assassinato de Kennedy. Aprofundamos a qualidade de evidência documental: sobretudo o contraste entre a eloquência do referente e o caráter incompleto e ambíguo dos flagrantes visuais de acontecimentos. No segundo, o episódio do atentado de 11 de setembro serve de base para a reflexão sobre a inserção das captações amadoras nas transformações no regime de visibilidade contemporâneo e nas configurações dos meios de comunicação. Os capítulos seguintes são mais detidos na análise de vídeos, ambos centrados em imagens de forte teor político e em exemplos brasileiros. No capítulo 3, o objeto de análise são imagens tomadas no interior dos protestos durante os acontecimentos de junho de 2013 no Brasil. No capítulo 4, examinamos vídeos de violência policial na periferia registrados por moradores, evidências aptas a impor acontecimentos à pauta noticiosa.

Palavras-chave: estética do amador; política das imagens; realismo; acontecimento; audiovisual.

Abstract

The following thesis investigates amateur videos of events, images shot by ordinary people that capture an occurrence of great media relevance. These amateur images are either incorporated by professional journalism and media groups or shared in digital platforms where, supposedly, they acquire a more autonomous status.

Among the questions to be addressed regarding the topic of our investigation, we include: 1. The particular way these videos build reality effects, their realist traits and historical dimension. 2. The modes of obtaining truth effects and evidence value, their discursive dimension and connection with regimes of truth (Foucault, 2001). 3. The politics of aesthetics considering, as a hypothesis, that the phenomenon of massive sharing of amateur videos of events is associated with the emergence of new subjectivities. 4. The fact that these images are events by themselves and how they participate and intervene in larger scale occurrences; 5. Finally, the core issue of our research is to understand the importance of these images in our current media culture and what they reveal about contemporary visibility regime.

The thesis is divided in four chapters. In chapters 1 and 2, we analyze consecrated images in the light of certain theoretical standpoints and guiding concepts. The first chapter is dedicated to the paradigmatic example of the Zapruder film, the amateur footage that captured Kennedy's assassination. On the second chapter, the nine/eleven events help us to understand the importance of amateur footage in the transformation of media coverage and of our contemporary visibility regime. The following chapters are dedicated to the analysis of Brazilian videos with high political content. In chapter 3, our main subjects are the images shot during the wave of protests that took over Brazil in June of 2013. The last chapter is dedicated to videos of police violence in Brazilian suburbs, registered by the local population, pieces of evidence with the strength to impose their presence in news agenda.

Keywords: amateur aesthetics; politics of aesthetics; realism; event; media.

Lista de figuras

Figura 1.1 A placa se interpõe entre Kennedy e o cinegrafista: momento do primeiro tiro?...39
Figura 1.2 No instante em que Kennedy é atingido, a câmera treme e o carro quase some do quadro. 44
Figura 1.3 Captação em VHS do espancamento de Rodney King 56
Figura 1.4 Em "Twenty Jackies", Andy Warhol expressa a compulsão à repetição da cobertura midiática 59
Figura 2.1 O instante em que a obra de Staehle flagra o primeiro choque....74
Figura 2.2 Tomada de um hotel próximo ao WTC, a filmagem prossegue mesmo sob risco..77
Figura 2.3 Flagrante inadvertido do primeiro choque: o cinegrafista só percebeu 83
que havia capturado o instante-chave duas semanas depois....83
Figura 2.4 Registro da primeira colisão: aeronave irrompe e surpreende filmagem em andamento....89
Figura 2.5 Flagrante amador do tsunami japonês: risco cada vez maior para o cinegrafista ...93
Figura 2.6 Rodeado pelas águas e sem saída, o cinegrafista opta por filmar 96
Figura 3.1 Na Tunísia, tida como precursora da Primavera Árabe, os vídeos amadores figuram como elemento central na difusão nacional do movimento....105
Figura 3.2 Manifestantes ocupam o Congresso em junho de 2013, indicando o potencial transformador do acontecimento 113
Figura 3.3 Vídeo amador com montagem veloz ilustra esvaziamento da pauta 117
Figura 3.4 Captação do instante em que um policial agride manifestante em Belo Horizonte 119
Figura 3.5 Vídeo-instalação "Não é sobre sapatos", de Gabriel Mascaro: referência à vigilância policial 123
Figura 3.6 Vídeo de autor indeterminado, ponto de vista remete aos games 125
Figura 4.1 Na primeira parte do vídeo, a câmera media a conversa dos meninos 134
Figura 4.2 No momento dos tiros, vê-se apenas a luminosidade do *flash* do celular....137
Figura 4.3 O vídeo fica estabilizado nesta posição por mais de sete minutos: apenas ouvimos o que acontece 140
Figura 4.4 Vídeo norte-americano registra instante em que policial alveja suspeito 143
Figura 4.5 Cinegrafista amadora flagra policiais forjando tiroteio em favela do Rio de Janeiro 147

Figura 4.6 Vídeo no canal da Mídia Ninja filma instante imediatamente após policiais matarem menino de 10 anos 155

Sumário

INTRODUÇÃO 16
Qual o estatuto desta imagem? 21
O amador e os apelos da “vida real” 28
A materialidade dos vídeos digitais amadores 33
1. O filme amador e o estatuto ambíguo da evidência documental: o caso Zapruder 37
1.1 O plano-sequência como documento: incerteza e inacabamento 46
1.2 A significação da imagem de evidência 51
1.3 Imagens de violência e realismo traumático 57
1.4 Acontecimento e excesso 60
2. Um novo regime da imagem: vigilância, espetáculo e o 11 de setembro 69
2.1 Um olhar contínuo 70
2.2 O olhar e a máquina 81
2.3 Sinais de hibridização 88
2.4 Forma narrativa em banco de dados 97
3. Participação e resistência em imagens de manifestações de rua 101
3.1 Imagens de um corpo-múltiplo 109
3.2 Flagrantes de evidente violência 116
3.3 Contra-vigilância e dissuasão 122
4. Trauma e política em flagrantes de violência policial 128
4.1 Imagem e correção 131
4.2 A verdade da forma e a imagem-acontecimento 141
4.3 Imagem como véu e como dilaceramento 148
4.4 Acidente e subjetividade traumática 152
CONSIDERAÇÕES FINAIS 159
BIBLIOGRAFIA 165
VIDEOGRAFIA 174

INTRODUÇÃO

A proliferação de imagens amadoras em espaços digitais e nas mídias em geral é um fenômeno marcante da cultura visual contemporânea. O objeto desta pesquisa é um recorte dentro desse vasto conjunto. Se as filmagens operadas e protagonizadas por pessoas comuns estão associadas à difusão midiática do banal e do ordinário, os vídeos aqui investigados inscrevem o extraordinário e o relevante, muitas vezes de modo acidental. Graças à proeza de um cinegrafista legitimado por localizar-se em um ponto privilegiado espacial e temporalmente, este objeto audiovisual se destaca e ganha relevo no fluxo midiático. Estudamos o que chamamos inicialmente de vídeos amadores de acontecimentos: filmagens operadas por pessoas "comuns"[1] que flagram um acontecimento de relevância midiática, muitas das quais acabam veiculadas em telejornais, programas de televisão ou sites de notícias. Isto é, imagens captadas por sujeitos não vinculados a empresas de comunicação, instituições ou qualquer outro grupo organizado e sem preparo no ofício de filmar que registram diretamente um fato de relevância na sua própria duração.

Desde o princípio, esta pesquisa evoluiu num movimento duplo: o processo de investigação e análise de um objeto audiovisual de disseminação recente convive com um esforço simultâneo de delimitação deste mesmo objeto. Refletimos sobre o estatuto de um tipo de imagem; mas o delineamento dessa categoria imagética, o trabalho de distinguir seus contornos em meio às transformações no cenário das mídias, é parte fundamental dessa reflexão.

Em inúmeros acontecimentos de envergadura ocorridos em anos recentes, os registros documentais amadores ocupam papel proeminente nos relatos e descrições. O exemplo histórico emblemático é a captação inadvertida do assassinato de John Kennedy pelo imigrante ucraniano Abraham Zapruder, que operava uma recém comprada câmera de oito milímetros. Entre os exemplos contemporâneos, podemos citar: os ataques de 11 de setembro nos Estados Unidos; desastres da natureza como os *tsunamis* no Sudeste Asiático, em 2004, e no Japão, em 2011; a onda de manifestações de rua mundo afora (Primavera Árabe, Occupy Wall Street, Junho de 2013 no Brasil).

No telejornalismo, a imagem-produto de um cinegrafista amador serve como matéria-prima na montagem de tele-reportagens – um fragmento dentre vários elementos na

[1] Usamos a expressão "comum" sempre entre parênteses, uma vez que não se trata de um conceito teórico mas de referência a um sentido com que o termo é usado cotidianamente. Isto é: as pessoas "comuns" como o oposto

composição de uma narrativa de cunho jornalístico. Filmagens factuais amadoras também são incorporadas em outros discursos midiáticos, inseridas em reportagens de portais e em blogs, em programas de variedades, em documentários e filmes de ficção. Em todos esses exemplos, passam pelo filtro de algum editor, repórter, produtor. Todavia – e isso é um aspecto fundamental aqui – os vídeos amadores também encontram uma circulação descentralizada e dispersa nas redes sociais digitais. Trata-se de uma circulação distribuída entre milhões de usuários que compartilham conteúdos a partir de seus perfis, isso num ambiente reticular, em permanente expansão, labiríntico e caótico, "um universo indeterminado e que tende a manter sua indeterminação, pois cada novo nó da rede das redes em expansão pode tornar-se produtor ou emissor de novas informações" (LEVY, 2007, p. 111). Um fluxo até certo ponto autônomo às instâncias decisórias dos veículos de mídia tradicionais, com capacidade de eventualmente impor temas e enfoques ao noticiário – embora deva-se sublinhar o papel ainda relevante dos veículos de comunicação tradicionais como mediadores e autenticadores dos acontecimentos de grande impacto.

Antes quase que restritos aos chamados filmes de família ou filmes caseiros, primeiro em película e depois nas então mais disseminadas câmeras VHS, os registros audiovisuais amadores hoje existem potencialmente em qualquer lugar com a presença de um ser humano dotado de um celular. E tal imagem – seja uma fotografia, seja um vídeo – poderá entrar imediatamente em circulação no ciberespaço através de conexão sem fio à internet[2]. Neste novo regime da atenção, vídeos produzidos em um contexto não profissional, muitas vezes rudimentares, expostos e exibidos no *Youtube* ou em redes sociais como o *Facebook*, disputam audiência com os programas de televisão, o cinema e outros produtos audiovisuais. Tais produtos midiáticos, por sua vez, mimetizam a estética de tais imagens ou apropriam-se dos próprios vídeos como matéria-prima na composição de narrativas.

Neste trabalho, o enfoque recai sobre as imagens em sua versão original[3] : não na forma que ganham pós-apropriação pelos veículos de comunicação hegemônicos, mas na sua existência tal como circulam na web, às vezes com audiência massiva. Não deixamos de observar suas apropriações, sobretudo no jornalismo, mas como uma observação assessória útil para a compreensão da própria imagem; aliás, nada mais natural para uma imagem

[2] Hoje já há aplicativos acessíveis a usuários de *smartphones* que veiculam filmagens ao vivo. O mais conhecido deles é o *Periscope*, que pertence à rede social *Twitter*. Basicamente, tais *softwares* disponibilizam ao grande público a transmissão ao vivo.

[3] Como veremos adiante, é paradoxal falar numa "versão original" de uma imagem numérica com circulação na web, cujas particularidades mais essenciais são a ausência de origem, a contínua transformação e a falta de ligação física com um referente. Aqui, o termo "original" é usado apenas para diferenciar uma imagem que circula na web de sua eventual apropriação por veículos jornalísticos ou por outros produtos midiáticos.

“bruta”, termo reiteradamente associado ao vídeo aqui estudado, do que servir de matéria-prima para a confecção de outro texto.

Numa observação continuada de vídeos ligados a grandes acontecimentos, encontramos desde captações curtíssimas e impactantes até planos-sequências com duração superior a trinta minutos. Dois atributos normalmente associados aos vídeos factuais amadores nos chamaram a atenção desde o princípio e ocupam posição nuclear na elaboração da pesquisa: o efeito de real[4] (BARTHES, 1988) e o efeito de verdade angariados por tais imagens na cultura contemporânea. Aspectos, aliás, indissociáveis. Conforme esse discurso, teríamos acesso à verdade na medida em que a realidade estaria reproduzida de modo fiel, apesar de certa precariedade na captura: ou melhor, a autenticidade é garantida exatamente pela presença de ruídos e da instabilidade.

A noção de verdade aqui em relevo liga-se intimamente à ideia de evidência: o documento visual produzido durante a própria ocorrência, testemunhada por um cinegrafista posicionado diante do fato, que o registra em uma imagem em movimento. Mas também parece fundamental para essa veracidade o lugar de enunciação que desvia das dinâmicas convencionais de edição e de filtragem das grandes corporações de mídia. E o lugar da enunciação aqui mencionado refere-se tanto à posição de um enunciador-cinegrafista percebido como alheio à produção midiática profissional – interessado simplesmente em filmar o fato, inabilitado a fazer mais que isso – quanto aos espaços nos quais as imagens circulam e são exibidas nos ambientes digitais. Sendo assim, esse efeito de verdade parece também inseparável de um discurso libertário em torno do ciberespaço, onde a informação supostamente flui com autonomia e liberdade inéditas. Existe, porém, uma opacidade no fluxo de dados em sites de busca e em redes sociais: nunca são evidenciados ao internauta os critérios que levam alguns conteúdos a aparecerem de modo destacado e outros não.

---

[4] Barthes (1988) cunhou a expressão “efeito de real” para designar recursos estilísticos do romance realista do século XIX com função única e exclusiva de conotar o real enquanto tal (a principal referência é a obra de Gustave Flaubert). Tratam-se de descrições sem qualquer função aparente dentro da narrativa – analisada numa perspectiva estrutural – a não ser “a ‘representação’ pura e simples do ‘real’, o relato nu ‘daquilo que é’ (ou foi)” (p. 187), inaugurando uma nova “verossimilhança, que é exatamente o realismo (entenda-se todo o discurso que aceita enunciações só creditadas pelo referente)” (p. 189). A noção de “efeito de real” vem sendo usada amplamente pelos estudiosos dos novos realismos, nas mais variadas áreas (literatura, mídias, artes visuais, cinema) para designar operadores e estilos que renovam estéticas realistas, embora não necessariamente operem do mesmo modo descrito por Barthes. É neste mesmo espírito que a usamos aqui em referência à estética do amador.

A acepção movente e relativa da noção de verdade descrita acima – produto de efeitos e condicionada a valores que se transformam – remete à concepção de regimes de verdade de Michel Foucault.

> Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua "política geral" de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro (FOUCAULT, 2001, p. 10).

No que diz respeito aos meios de comunicação, a credibilidade das imagens amadoras sinaliza transformações no funcionamento do regime de verdades. O valor das evidências documentais tomadas por amadores, cuja força reside no realismo renovado e no efeito de presença (em contraposição ao ceticismo diante das imagens nítidas e tecnicamente apuradas das emissoras de televisão), sugere mudanças no equilíbrio de poder entre jornalistas e público em geral. Outros atores agora estão aptos a produzir suas verdades e a colocá-las em circulação, por vezes contrariando versões dos fatos disseminadas pela imprensa, como se viu nos acontecimentos de junho 2013. No entanto, os veículos jornalísticos também valem-se reiteradamente de fragmentos dos flagrantes amadores, reafirmando “o lugar de autoridade da mídia, que, ‘profissionalmente’, é capaz de mediar, processar, editar e difundir as imagens” (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 92).

Quanto ao efeito de real dessas imagens, é notório o papel da estética do amador na renovação dos realismos em décadas recentes. Entre os operadores realistas podemos listar a inocência de uma câmera operada por um sujeito supostamente inábil e incapaz de distorcer propositalmente a realidade captada; o caráter por vezes acidental e imprevisto tanto da filmagem quanto do fato pro-fílmico, que constituem uma experiência irrepetível; a câmera na mão e uma imagem que reflete a reação espontânea do corpo do operador; as marcas a atestar a presença de um cinegrafista atrás da câmera.

É fundamental destacar a historicidade desses efeitos. Alguns são fruto de códigos construídos ao longo do tempo pelas filmagens de cineastas e cinegrafista amadores, uma linhagem que remete aos primórdios do cinema, ganha impulso no pós-guerra com a disseminação dos equipamentos em dezesseis milímetros e oito milímetros no pós-guerra e na década de 50 e conta, entre suas referências recentes, a “cultura do vídeo” (BUCKINHAM e WILLET, 2009) que emerge com a popularização da tecnologia VHS nos anos 70 e 80. A

prática do cinema de ficção de se apropriar da estética do amador, seja em um movimento de viés experimental como o Dogma 95[5], seja no cinema comercial de horror, ao mesmo tempo reforça os efeitos e produz novos sentidos sobre o que seja uma estética do amador. O mesmo pode ser dito de trabalhos ligados ao cinema experimental: os filmes de arquivo que incorporam imagens amadoras na construção da narrativa, alterando os sentidos originais – exemplos notórios são os cineastas Péter Forgács e Harun Farocki.

No Brasil, há a experiência do filme *Pacific* (Marcelo Pedroso, 2009), integralmente constituído de vídeos produzidos por turistas a bordo de um cruzeiro que visita Fernando de Noronha. As imagens turísticas banais de *Pacific* compartilham, com as filmagens que nos interessam, a precariedade típica da produção não profissional – como propõe Feldman (2013), encadeadas pela montagem, mostram que a proliferação das imagens amadoras é expressão de um regime do visível no qual se fundem trabalho permanente, convocação midiática à participação, produção de subjetividades na superfície das imagens (e não mais numa interioridade), dissolução da intimidade, além de um paradigma dominado por imagens performativas e inclusivas, isto é, que incluem o produtor das imagens na cena, achatando a distância entre sujeito que olha e objeto do olhar.

Entre os vetores conceituais utilizados para dar conta da explosão na produção de imagens que define o regime visual contemporâneo, estão as noções de vigilância (e controle) e de espetáculo, bem como a configuração do trabalho e do consumo no capitalismo flexível. Essas abordagens carregam uma opinião negativa sobre a produção e o fluxo desenfreados de imagens: a atuação de um poder cuja estratégia consiste na internalização, no próprio corpo dos indivíduos, de hábitos de controle sobre si e sobre os outros; o fluxo acelerado de imagens como mecanismo que leva à passividade; o paradigma da participação na comunicação também como expressão de uma postura passiva no campo político e da precarização do trabalho suportada por uma ideia de flexibilidade; o consumo ininterrupto levando a um esvaziamento do sujeito. Na medida em que o fenômeno da produção, circulação e exibição de imagens por pessoas comuns (feitas através de celulares, por exemplo) tem como motor uma aceleração da expansão do consumo, a autonomia e a liberdade do sujeito que cria e assiste a essas imagens fica prejudicada – ao contrário do que pregam os discursos libertários da indústria da mídia e da informática.

---

[5] Movimento surgido em 1995 na Dinamarca e liderado pelos cineastas Thomas Vinterberg e Lars Von Trier, propugna uma ferrenha limitação tecnológica: proíbe o uso de iluminação artificial, cenografia, música e outros recursos sonoros, microfones; a câmera deve estar sempre na mão. O resultado é uma estética que remete às filmagens amadoras.

Todavia, essas mesmas teorias que associam o alastramento do visível ao controle dos sujeitos e ao apagamento das singularidades admitem um espaço de resistência a essas estratégias. Em alguns casos, por meio de táticas ancoradas nas mesmas formas e procedimentos, como se vê no uso dos dispositivos digitais e redes sociais por parte de movimentos sociais. O uso de ferramentas do universo da tecnologia digital surge como janela para a emergência de novos discursos e narrativas de autoria de sujeitos sub-representados na mídia tradicional. No Brasil, vídeos captados com celulares e distribuídos via *web* têm servido como prova de abusos policiais contra moradores de periferia, obrigando as grandes empresas jornalísticas a modificarem a cobertura desse tipo de violência estatal – que sempre existiu e esconde raízes históricas, mas sempre foi tratada com reticência pelo jornalismo hegemônico. No caso dos relatos de cunho factual, a emergência de outras versões e outros pontos de vista é um traço potencialmente revitalizante desse novo cenário comunicacional (este aspecto será explorado mais detidamente nos capítulos 3 e 4).

Qual o estatuto desta imagem?

A opção metodológica de analisar esses registros de acontecimentos na versão "bruta" que circula na web nos coloca diante de um objeto cujo estatuto discursivo ainda é incerto, uma vez que não está enquadrado em um gênero consolidado. Assim como o realismo marcado por uma certa crueza que é efeito dessas imagens, elas próprias circulam ainda não devidamente absorvidas na ordem simbólica. Faltam a elas os enquadramentos e as delimitações que fixam um lugar nas culturas midiática e visual. Daí, por exemplo, o desafio de nomear o próprio objeto do trabalho, encaixá-lo em uma categoria específica de imagens a rigor inexistente. As circunstâncias de enunciação dos vídeos digitais contemporâneos são múltiplas e imprevisíveis: no *Youtube* são acompanhados de título, de descrição, de vídeos relacionados; na *timeline* do *Facebook*, são provavelmente antecedidos de algum comentário; compartilhados em grupos do *WhatsApp*; vistos em uma tela de computador ou em um aparelho menor, como celular ou *tablet*. Uma hipótese é de que, em todos esses contextos de enunciação, efeitos ligados à instabilidade e à falta de um enquadramento discursivo mais estrito acompanham essas imagens, contribuindo para a produção de uma estética realista que remete à crueza. Trata-se inegavelmente de um produto audiovisual – circula, é exibido, conta com espectadores, por vezes milhões deles – mas, *strictu sensu*, não é um filme documentário,

não é televisão, não é jornalismo. Então, o que *é*? Como definir seu lugar no interior da cultura midiática e o que revela sobre o regime do visível contemporâneo? Qual seu estatuto?

Entre outras questões que norteiam a análise e animam esse trabalho, fruto de inquietações já presentes na elaboração do projeto, da revisão bibliográfica e também da observação sistemática das imagens, podemos citar os seguintes pontos:

1. O modo específico como os vídeos factuais amadores angariam seus efeitos de real e que fornece dose extra de realismo ao espectador contemporâneo. Quais são os operadores realistas e a historicidade desses efeitos de sentido no interior do percurso do audiovisual (no cinema, na televisão, na fotografia) e, eventualmente, em outros suportes (nas artes visuais, na literatura)? Que tipo de demanda cultural atendem? A reflexão acerca do traço realista de representações visuais numa sociedade tida como ocularcêntrica requisita uma investigação sobre as transformações no regime do visível, partindo-se do pressuposto de que a visão humana – cada vez mais deslocada para máquinas – resulta de uma construção histórica (CRARY, 2012) que se modifica ao longo do tempo, sofre rupturas e descontinuidades. Ora, o fenômeno da multiplicação das imagens amadoras nos fornece informações fundamentais sobre a "natureza da visualidade" (p. 12) na cultura contemporânea, sobre o que significa *ver* hoje, sobre os modos de "organização do visual" (p. 12). Trata-se de uma questão ampla, sobre a qual este trabalho pode oferecer pistas circunscritas ao recorte definido: imagens amadoras de cunho factual vinculadas a grandes acontecimentos. Em se tratando de imagens não apenas consumidas, mas também produzidas pelo público em geral, é preciso verificar as especificidades próprias às imagens que mobilizam o olhar e, junto, as estratégias que incitam a fabricação permanente dos registros do cotidiano.

2. Se o primeiro ponto remete a questões de ordem estética, um segundo enfoque imposto pela opção por vídeos que flagram acontecimentos de relevância midiática e histórica é sua qualidade documental. Lidamos com documentos visuais municiados de valor de evidência, por vezes compreendidos – no senso comum, no jornalismo, em processos judiciais – como prova indiscutível apta a elucidar os pormenores de determinado fato. Partindo da premissa exposta anteriormente, tributária a Foucault (2001), de que a noção de verdade está atrelada a um regime, a uma política geral dentro da qual há técnicas, procedimentos e discursos tomados como verdadeiros, buscaremos compreender os efeitos de verdade produzidos pelos flagrantes factuais amadores.

Entendida como resultado de um efeito no plano discursivo, a noção de verdade aproxima-se da ideia de crença e tem a ver com o “acreditar ser verdadeiro” (CHARAUDEAU, 2013). O efeito de verdade aqui em questão almeja ao convencimento e está atrelado à crença na imagem. A origem deste questionamento é a hipótese, já comentada, de que tais imagens constroem um efeito de verdade mais potente do que os enunciados do jornalismo convencional, sobretudo quando o modo de circulação escapa às práticas de filtragem e intervenção (edição, montagem) das corporações de mídia.

3. Uma terceira questão a atravessar este trabalho, entrecruzada às duas anteriores, diz respeito à política subjacente à produção e circulação dos vídeos que constituem nosso objeto. Produto de sujeitos alijados das mídias, por vezes pertencentes a classes e grupos sociais sub-representados, o objeto empírico coloca em relevo a hipótese de uma modificação significativa na política das imagens, impondo ao universo midiático novos lugares de fala. Portanto, a dimensão que relaciona verdade com evidência documental e o realismo renovado deve ser analisada com ênfase não apenas nos efeitos mais imediatos dessa “nova” imagem, mas também abrindo-se à hipótese de que indiquem novas configurações “do visível, do dizível e do pensável” (RANCIÈRE, 2012, p. 100). Portanto, a análise a ser feita não pode se restringir ao que as imagens mostram (o fato que documentam com suposta exatidão) mas às ações que induzem, a consequências produzidas. Além disso, cabe atentar para os discursos que acompanham e condicionam os sentidos da imagem, sejam os textos e outras informações específicas presentes nas circunstâncias da enunciação, sejam outros textos, imagens e memórias relacionados aos vídeos em questão. Afinal, os vídeos factuais amadores que nos interessam encontram-se vinculados a acontecimentos de impacto e esse enquadramento anterior torna-se fundamental no processo de significação e produção de sentido – embora encontrem um fluxo alternativo à mídia dominante, já aparecem indexados a acontecimentos mediados e autenticados por esses grandes veículos.

Essa abordagem política solicita ainda um exame detido nos sujeitos envolvidos no processo, levando-se em conta os discursos que associam a proliferação de amadores a novos modos de produção de subjetividades nas mídias. Conforme já comentamos, essas filmagens com câmeras diegéticas inserem o cinegrafista dentro da cena, trata-se de uma enunciação em primeira pessoa. Todavia, varia sensivelmente o processo de doação de sentido desse enunciador à imagem. A marcação do cinegrafista, tampouco oferece, necessariamente, domínio sobre o discurso. Isto é: o fato de a câmera ser operada por um morador de periferia,

por exemplo, não resulta necessariamente na adoção de um ponto de vista alternativo (ou mesmo que a imagem reflete uma perspectiva discursiva ancorada naquele que filma). A investigação centrada no sujeito, portanto, envolve a identificação do lugar de fala no complexo processo de enunciação dessas imagens nos ambientes digitais. Diz respeito, ainda, ao modo como o espectador é inscrito e interpelado pela imagem; como o próprio enunciado imagético participa da construção do espectador como sujeito – uma das referencias nesta reflexão ao longo do trabalho será o conceito de olhar desenvolvido por Lacan (1988)[6].

4. O estatuto de acontecimento dessas imagens: de que modo estas se inserem e participam da construção de acontecimentos midiáticos e históricos de maior amplitude; e quais especificidades particulares da imagem que a tornam um acontecimento (estrutura, materialidade, estética, modos de circulação, além dos pontos citados acima).

A investigação aqui empreendida possui um movimento duplo, que busca coerência e equilíbrio entre, de um lado, a aplicação de questões fundamentadas em arcabouço teórico e repertório audiovisual e, de outro, uma abertura à emergência de outras nuances inauditas. As questões listadas acima são o ponto de partida, assim como algumas delimitações conceituais expostas nesta introdução. No entanto, buscamos um caminho de pensamento que acompanha as imagens analisadas, por vezes mobilizando referencial teórico em resposta à observação. Evitamos, assim, constranger os objetos empíricos com quadros teóricos excessivamente fixos e fechados, um constrangimento incongruente com uma pesquisa que lida com imagens de disseminação ainda recente. A imposição de conceitos e sistemas de pensamento específicos acarretaria numa homogeneização inadequada, dada a heterogeneidade do objeto em questão.

Mesmo nos dois primeiros capítulos, cujo cerne é situar o objeto e as principais questões que mobiliza, conciliamos a exposição de algumas teorias e conceitos norteadores com análise das imagens. Na reflexão sobre essas imagens, buscamos textos com comentários específicos, que revelam não apenas aprofundamentos teóricos relevantes, mas indicam a historicidade de sentido e o modo como foram interpretadas e recebidas desde sua emergência – o flagrante do assassinato de Kennedy, por exemplo, desde o início foi visto como uma

[6] O esquema lacaniano da visão envolve uma tensão permanente entre um eixo que parte do olho do observador – o esquema clássico do cone visual – e outro eixo originado de algum elemento pungente situado no mundo, “punctiforme” e “evanescente” (LACAN, 1988, p. 86), que interpela o sujeito, denominado “olhar”. Este esquema, bem como a noção de “olhar” será desenvolvido no capítulo 2.

evidência documental esclarecedora, tratada como prova na investigação desenvolvida pelo congresso dos Estados Unidos.

Em muitos momentos, a lógica interna do texto obedece a esse movimento que parte do enunciado imagético, daquilo que se apresenta ao espectador, para só depois oferecer uma análise calcada em arcabouço teórico. O encadeamento da reflexão no texto expressa a anterioridade do objeto, de sua descrição, seguida do aprofundamento. Há um equilíbrio entre essa estrutura e outra que parte de uma articulação anterior. A ideia aqui é pensar sempre junto com o objeto. Invocar, à medida que a análise e a descrição evoluem, conceitos, ideias e mesmo outras imagens úteis à comparação.

Portanto, o procedimento metodológico deste trabalho tem como núcleo a análise de imagens entendidas como discursos, um exame que se inicia da observação atenta do que é dado a ver: do enunciado e seu contexto de enunciação. Buscamos compreender os efeitos de sentido e o modo como são produzidos; quais são as marcações na materialidade do objeto que produzem sentidos na situação imediata da enunciação e como esses efeitos decorrem de uma historicidade própria à linguagem audiovisual. Os vídeos são tratados sobretudo como discursos audiovisuais.

Como vimos, o estudo está enquadrado por questões específicas: o realismo, os efeitos de verdade, a inserção dos sujeitos na e pela imagem, o modo como organiza a visão, o estatuto de acontecimento. Em se tratando de imagens em movimento, é inevitável observar alguns elementos da gramática do audiovisual, tais como enquadramento, duração dos planos, montagem e outras intervenções posteriores (quando existem), campo e fora de campo, movimento de câmera, ângulo de visão. Um aspecto que ganhou relevância crescente com o avanço das análises foi a questão do ponto de vista: seja porque uma característica dominante dos vídeos é a marcação da posição do cinegrafista dentro da cena, seja porque o enfoque da política das imagens, com o qual o tema do ponto de vista está articulado, ganhou mais importância no trabalho.

Dada a vastidão de objetos passíveis de análise (e tendo em vista a emergência constante de novos registros amadores vinculados a grandes acontecimentos) a definição do *corpus* foi desde sempre um dos principais desafios da pesquisa. A organização final do trabalho reflete um movimento que pode ser dividido em duas etapas. Primeiro, partimos de um esforço de conformar e compreender o objeto empírico, investigando inclusive a hipótese de uma especificidade de ordem ontológica em tais imagens. Em um segundo momento, decidimos nos deter no estatuto discursivo e mais propriamente político, enfatizando a relação

entre aspectos estéticos e documentais num cenário de transformações na configuração da comunicação. É importante frisar que, no caminho desta pesquisa, desenvolvemos análises teóricas e empíricas que, por fins de organização e coerência interna, não foram incorporadas na versão final da tese, embora tenham contribuído fundamentalmente no percurso.[7]

O trabalho está organizado em quatro capítulos. No primeiro, enfocamos o exemplo paradigmático do filme de Zapruder, o amador que captou o instante em que John Kennedy foi baleado e assassinado, em 1963. Já se observavam, nesta filmagem em uma câmera oito milímetros, alguns padrões estéticos dos flagrantes amadores: a câmera especialmente tremida, a reação do cinegrafista ao tiro imprevisto refletindo-se no enquadramento – o automóvel presidencial quase some do quadro no momento-chave – uma estrutura em que o referente interpela o sujeito. Tomando as imagens de Zapruder como ponto de partida, este capítulo vai se deter sobretudo numa discussão em torno da qualidade documental da imagem que testemunha e registra um fato de tal envergadura. Problematizamos a suposta capacidade do filme de evidenciar a verdade do fato; discutimos o caráter incompleto e ambíguo de um documento que, embora tão eloquente, precisa ser encadeado em uma narrativa – uma montagem – para obter sentido; analisamos, em contrapartida, a capacidade de um objeto visual icônico como o filme de Zapruder de acumular em torno de si todos excessos que envolvem um grande acontecimento (expectativas, angústias, desejos, frustrações), incitando a repetição exaustiva da imagem. Neste desenvolvimento, cotejamos os pormenores deste caso paradigmático com outro exemplo histórico de um flagrante amador: a filmagem, em câmera VHS, do espancamento do taxista americano Rodney King, em 1991.

No segundo capítulo, abordamos outro acontecimento de amplitude histórica cuja repercussão midiática explicita transformações no ambiente dos meios de comunicação e no regime do visível. No episódio dos ataques de 11 de setembro, fotografias e vídeos

---

[7] Algumas dessas análises originaram artigos publicados em revistas da área ou apresentadas em eventos acadêmicos. O texto "O vídeo caseiro 'Para nossa alegria' e a captação do imprevisto", apresentado no 35º Congresso Intercom, analisa esteticamente alguns vídeos amadores banais, realizados no contexto da vida doméstica, com grande audiência no *Youtube*. Uma versão está disponível neste link: http://www.intercom.org.br/sis/2013/resumos/R8-1509-1.pdf. No artigo "A apropriação da estética do amador no cinema e no telejornal", mostramos dois modos diferentes de apropriação de flagrantes amadores em outros discursos midiáticos: incorporados em reportagens de televisão e no cinema de ficção – neste último caso, o interesse recai sobre a emulação de uma estética do amador. O texto, produzido em coautoria com o colega Bruno Simões Costa, encontra-se disponível neste endereço: http://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2015/03/08-Felipe-e-Bruno.pdf. No artigo "Sob o risco do natural: acidente e repetição em flagrantes de desastres da natureza", apresentado no XXIII Encontro Anual da Compós, em 2014, analisamos um conjunto de vídeos amadores que testemunham grandes desastres naturais na sua própria duração. Demos enfoque às imagens espetaculares tomadas por cinegrafistas envolvidos nos tsunamis do Sudeste Asiático, em 2004, e do Japão, em 2011. Alguns trechos do artigo foram incorporados ao capítulo 2. Uma versão deste texto pode ser acessada neste endereço: http://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/90204.

produzidos por amadores situados nas proximidades do World Trade Center compuseram o relato do horror na mesma medida em que os registros de jornalistas e das emissoras de TV. A proliferação de imagens tomadas por pessoas comuns, muitas com a instabilidade, os ruídos e outras precariedades que elevam seu realismo revela, paradoxalmente, uma contínua hibridização entre a produção dita profissional e a amadora (cada vez mais, categorizar uma filmagem como amadora tem a ver com os efeitos estéticos e as condições de produção evidenciadas na imagem e não com a aptidão técnica daquele que filma). Neste capítulo, articulamos as imagens observadas com o desenvolvimento de alguns conceitos essenciais do regime de visibilidade contemporâneo, como a distribuição da vigilância e do controle, o confronto do paradigma da vigilância e a noção de espetáculo, o crescente entrelaçamento da produção e do consumo de conteúdos nas mídias e a relação entre o modo participativo e a organização do trabalho.

Esses dois primeiros capítulos cumprem, portanto, as funções de delinear o objeto – sobretudo suas complexidades –, indicar pontos fundamentais da reflexão em torno do realismo e do efeito de verdade dessas imagens, situá-las no interior das transformações do regime do visível (do qual os flagrantes factuais amadores são uma expressão). Os dois capítulos seguintes são mais detidos na análise de vídeos, ambos centrados em imagens de forte teor político e em exemplos brasileiros, cuja proximidade propicia a identificação de nuances sociais, culturais e históricas.

No terceiro capítulo, o objeto de análise são imagens tomadas durante a onda de manifestações de rua e outras formas de protestos pelo mundo, com ênfase nos acontecimentos de junho de 2013 no Brasil. Vídeos e fotografias tomados pelos manifestantes, do interior dos protestos – imagens operadas por não profissionais, dotadas da estética do amador – preponderaram nesses relatos. A instabilidade e uma certa espontaneidade próprias a essa estética adequam-se a movimentos tidos como espontâneos e autônomos a poderes instituídos. São discursos audiovisuais em que o realismo renovado e a qualidade de evidência invocam uma fidelidade aos fatos superior ao dos relatos dos principais veículos jornalísticos, que, por sua vez, valeram-se amplamente de registros amadores na composição de suas matérias.

No quarto e último capítulo, examinamos vídeos de violência policial na periferia registrados por moradores, por vezes filmados sem o conhecimento dos policiais. Trata-se de um tema abordado de modo reticente no jornalismo convencional, muitas vezes incluído na pauta midiática somente porque flagrado em imagens que evidenciam abusos, trazendo mais

uma vez à tona o caráter de prova desses discursos audiovisuais. Parte considerável do capítulo está dedicada à análise de um vídeo de quase dez minutos, no qual o cinegrafista, um rapaz de quinze anos, é baleado logo no início – a filmagem prossegue com o celular caído e, em nenhum momento, a violência aparece de modo explícito, uma vez que a ocorrência se dá toda fora de campo. Duro e triste, o vídeo é revelador de muitas das complexidades subjacentes a este regime da difusão massiva de câmeras em equipamentos pessoais como o celular, do processo de subjetivação por meio desses aparelhos, da liberdade com que essas imagens circulam nos espaços digitais: o realismo extremado do registro do horror tomado em direto, a emergência de verdades históricas profundas amalgamadas ao fato atual, o estatuto do olhar desta câmera subjetiva que persiste, a inserção do sujeito no espaço midiático enquanto vítima.

O amador e os apelos da "vida real"

Uma constatação inicial que animou este trabalho durante todo o tempo é o vínculo da proliferação das imagens amadoras a um interesse, nas mídias em geral, por narrativas e relatos calcados na vida real. Como dissemos, o apelo dessas imagens alinha-se a uma coleção de iniciativas nos mais variados campos em busca de novos realismos estéticos. Esse fenômeno cultural amplo é perceptível no *boom* dos *reality shows*; no fôlego renovado dos documentários; na adoção crescente de uma linguagem documental ou amadora em produtos audiovisuais de ficção; no uso recorrente de pessoas "reais" na publicidade. Vê-se, por exemplo, a incorporação de flagrantes e outros tipos de vídeos amadores em telejornais e no cinema, além de uma estética ficcional que imita o amador, o caseiro e as câmeras de segurança com vistas a produzir efeitos de real – uma opção estética que realça a presença do dispositivo como maneira de simular um contato mais imediato com a realidade visível. Um dos pontos que une tão diferentes iniciativas seria a demanda por signos do vivido, manifestações artísticas e midiáticas que simulam um contato mais direto e imediato com os referentes do mundo histórico.

Para Baudrillard (1991), vige na cultura ocidental contemporânea uma promessa de duplicação integral da realidade, redundando em um esvaziamento do que havia de substancial e de autêntico e, como contrapartida, a nostalgia de uma relação mais imediata, concreta – no sentido físico, inclusive – com as coisas do mundo. Black (2002) oferece uma explicação um tanto simplória para a demanda contemporânea por signos da realidade vivida:

na sociedade do espetáculo (DEBORD, 1997), uma época cada vez mais dominada pelas imagens, a realidade deixa de ser auto-evidente. A cultura visual contemporânea viveria sob à égide do "imperativo gráfico": estágio representacional em que todas as dimensões da existência tendem a tornar-se visíveis e a serem registradas em imagens, fixas ou em movimento, o que envolve também a transposição da vida privada para a esfera do público. O autor sublinha dois termos que sintetizam as características do imperativo gráfico: físico e explícito.

Há toda uma safra de filmes produzidos nos Estados Unidos – para Eco (1984), o país hiper-real por excelência – que apontam para o temor contemporâneo de perda do senso de realidade (só para citar alguns: *O show de Truman*, *A ilha do medo*, *A origem*, e, exemplo maior, a trilogia *Matrix*[8]).

> A realidade nunca esteve tão em demanda quanto na nossa cultura global mediada pelos meios de comunicação e pelo cinema, onde se tornou um 'recurso escasso'. Ao mesmo tempo em que a realidade nunca esteve tão demandada, também nunca esteve tão em questão. A realidade nas sociedades democráticas, liberais e mediadas pelos meios de comunicação não é mais auto-evidente, mas constantemente contestada e em disputa (BLACK, 2002, p. 15).9

De indicialidade realçada, dotados de uma crueza nas condições de captação, os flagrantes amadores também remetem ao reincidente ímpeto de registrar visualmente a coisa em si. E religar-se a uma realidade mais imediata e "autêntica", livre da membrana plástica do espetacular, é uma das marcas da cultura contemporânea. Compreendidas literalmente, essas concepções carregam uma noção anacrônica que separa as representações de uma suposta realidade concreta. Esta separação consta em manifestações midiáticas como os *reality shows*, por mais complexa e problemática que seja o significado do termo "realidade" presente na própria definição do gênero. Sendo assim, a noção de realidade colocada aqui deve ser entendida como um operador discursivo de apelo midiático.

Os termos "real" e "realidade" vêm do latim *res*: coisa material, concreta. A etimologia já anuncia o sentido desses termos no senso comum. Designam algo que existe evidentemente porque pode ser tocado, apalpado, sentido, visto, reproduzido, representado,

---

[8] O show de Truman (The Truman Show, 1998), de Peter Weir; A Ilha do Medo (Shutter Island, 2010), de Martin Scorsese; A origem (Inception, 2010), de Christopher Nolan; Matrix (1999), Matrix Reloaded (2003), Matrix Revolutions (2003), de Andy Wachowski e Larry Wachowski.

[9] "Reality is never more in demand than it is in our global mass-mediated film culture, where it has become 'a scarce resource'. And while reality has never been more in demand, it has also never been more at issue. Reality in liberal, democratic, mass-mediated societies no longer is self-evident, but is constantly contested and up for grabs"

calculado. Realidade aqui se opõe à ilusão, à fantasia, aos produtos da imaginação. Definem a existência de algo que é em si mesmo, um objeto ou corpo, um conjunto de entes que existem de forma autônoma e independente, mas que podem ser conhecidos na íntegra. “No sentido de fato e factual, o 'real' se opõe ao que não consegue se consolidar numa posição de certeza e não passa de mera aparência ou se reduz a algo apenas mental” (HEIDEGGER, 2008, p. 44). Portanto, trata-se de uma separação no nível discursivo entre uma suposta realidade factual e um outro universo, integralmente fictício, descolado dessa realidade.

Jaguaribe (2007, p. 30) é precisa nesta descrição do mesmo fenômeno:

> A câmera fotográfica, o cinema e posteriormente, no final do século XX e no século XXI, a realidade virtual potencializaram o “efeito de real”. A realidade tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais e visuais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade. O surgimento dos novos realismos na literatura, fotografia e cinema dos séculos XX e XXI atesta uma necessidade de introduzir novos “efeitos do real” em sociedades saturadas de imagens, narrativas e informações. Esses “efeitos do real” serão distintos daquele do século XIX, não se pautam somente na observação empírica ou distanciada, mas promovem uma intensificação e valorização da experiência vivida que, entretanto, é ficcionalizada.

Tema de estudo em campos variados (literatura, artes visuais, cinema, televisão, mídias em geral), em cada qual possuidores de traços peculiares, os novos realismos seriam uma resposta a uma cultura hipermidiática, virtual e conectada; saturada de imagens; seduzida pelo espetáculo e enclausurada pela vigilância e o controle. Na verdade, os novos realismos são tanto expressão quanto reação à cultura do espetáculo e da vigilância. Além disso, seriam resposta a um certo esgotamento de estratégias realistas históricas. Operadores realistas eficazes em certas épocas esgotam seus efeitos, exigindo o surgimento de novos recursos coerentes com as modificações na própria dinâmica da cultura.

A ampla incorporação da estética e da produção amadoras no cinema e no jornalismo aponta para o esgotamento de efeitos centrados no apuro técnico da imagem. No caso dos vídeos amadores que compõem esta pesquisa, cujo apelo situa-se em parte nas demandas por realismos que se apresentam como mais próximos do vivido, há uma alusão permanente à presença do dispositivo e da tecnologia empregada, além de uma evidenciação das circunstâncias de captação que constituem algo como uma segunda narrativa, a narrativa sobre o sujeito e sua peripécia de captação – a primeira sendo o próprio fato registrado na tela. São estéticas paradoxais cujos efeitos de sentido e discursivos conjugam um contato mais cru

e imediato com a matéria do real – inclusive o corpo – com uma enunciação mais consciente de seu ponto de vista e da artificialidade dos processos de produção.

Há, nos planos estético e discursivo, consideráveis apelos em imagens que captam um fato durante sua ocorrência: um encontro da função documental-objetiva de dar a conhecer visualmente o evento tal como ocorreu na realidade efetiva com a função testemunhal-subjetiva de reproduzir a sensação e o ponto de vista de um sujeito presente ao vivo na cena (contribuem para tal, além da perspectiva da realidade tomada a partir do olho de um sujeito, os efeitos típicos da filmagem amadora: câmera tremida, uso inábil do zoom, textura pixelada). Se, conforme Didi-Huberman (2012), toda imagem tem um regime duplo, esta imagem encontra-se potencializada em seus dois regimes: tanto em sua dimensão de documento, evidência factual, quanto na dimensão sensória, reprodução da experiência sensível. Distinguimos com alguma clareza o que aconteceu; somos como que afetados pelos referentes como se lá estivéssemos.

Tais imagens não são, obviamente, uma inovação do paradigma digital. O século XX produziu uma boa porção de flagrantes audiovisuais, como é o caso do filme de Zapruder, abordado anteriormente. Conforme Bruno (2007, s.p.):

> Sabe-se que a novidade não reside no uso do flagrante capturado por câmeras amadoras, já há muito comum no jornalismo. A “novidade” consiste na intensificação desta prática e no “efeito de real” que tais imagens hoje produzem.

Podemos citar, entre os operadores realistas que incitam a recuperação do questionamento sobre a referencialidade dessas imagens: a câmera tremida; a textura granulada; a captação do evento na sua própria duração (imediaticidade temporal e espacial, instantaneidade entre uma ocorrência não-encenada, por vezes imprevista, e o seu registro); a inscrição do acaso na imagem, nascida do choque com o inesperado; a suposta neutralidade de um sujeito não vinculado formalmente a uma empresa ou instituição; a revelação de um fato por vezes da ordem da intimidade.

Outro aspecto fundamental dos registros amadores de um fato é o valor de evidência documental. Este registro torna-se particularmente eficaz como discurso referencial, convincente na promessa de correspondência entre o enunciado e o fato tal como ocorreu na realidade efetiva – seja porque gravado “ao vivo”, seja por um certo efeito de neutralidade. Remete a um regime de verdades em que o registro visual da própria coisa – o próprio ato, na

sua própria duração, tomado por um agente que testemunha ou até mesmo envolve-se na ocorrência – como que autolegitima-se enquanto portador da verdade do fato.

Percebe-se esse duplo apelo das imagens amadoras – realismo calcado na urgência e na imediaticidade combinado com um potencializado valor documental – nos modos como estas são apropriadas no cinema comercial de ficção, que emula os maneirismos da filmagem amadora como recurso estético realista, e no telejornalismo, que invoca o já mencionado valor de verdade factual do flagrante amador – uma imagem de outra natureza, outra materialidade, que funciona, no interior de uma reportagem televisiva de resto tecnicamente apurada, como uma janela direta para o real; algo como um rasgo na tela hiper-real do midiático. Nos objetos audiovisuais nos quais há apropriação dos vídeos amadores – no telejornalismo, no cinema – essas imagens são fragmentadas e sofrem intervenções editoriais e tornam-se um elemento na composição de uma narrativa e um discurso, nas quais são ressignificadas; estão a serviço de uma tese, de um discurso, de uma narrativa e ganham novos sentidos dentro desse discurso – do ponto de vista estético e, talvez, político, a versão apropriada por estes discursos diferencia-se completamente das versões originais, se é que tal termo cabe aqui.

Os efeitos são significativamente diversos na comparação com a circulação instável e até certo ponto autônoma dos flagrantes amadores nas mídias sociais. Se nas reportagens jornalísticas tradicionais essas imagens compõem narrativas lineares com lugar de enunciação marcado, uma vez compartilhadas no *Facebook*, *Twitter* ou outra rede social, os sentidos angariados são outros. O mais comum hoje é esses vídeos estarem armazenados em algum site que arquiva vídeos – *Youtube*, *Vimeo* – mas circularem por meio de redes sociais. Apesar da "crueza" estética desses documentos visuais e a suposta liberdade com que circulam, seu modo de enunciação nesses espaços digitais costuma trazer uma série de condicionamentos que determinam o sentido e a interpretação.

Os títulos dos vídeos, por exemplo, costumam antecipar os elementos e ações mais atrativos ao internauta – seguem a mesma lógica da manchete jornalística, voltada a revelar de saída o mais relevante e a angariar a atenção pela vontade de saber mais e não jogar com o suspense sobre o ocorrido. No caso do *Youtube*, a cena de enunciação[10] abarca o vídeo exibido, mas também as demais informações constantes na página (o título e a descrição do vídeo, os dados do autor, os vídeos relacionados listados no canto, a publicidade que entra

[10] Conceito de Dominique Maingueneau (2004) que engloba o conjunto total de elementos presentes no ato de enunciação que influenciam o processo de significação de um enunciado. Ao deparar-se com um enunciado, o público irá valer-se de todos os elementos discursivos existentes na cena de enunciação para (ainda que inconscientemente) situar o discurso e compreender o significado.

antes e durante a exibição) além da estrutura em “janelas” dos computadores e celulares, que possibilitam ao usuário acessar virtualmente qualquer site à procura de informações extra. No entanto, cada internauta, ao compartilhar o vídeo, pode incluir um texto apto a condicionar a recepção da imagem.

A materialidade dos vídeos digitais amadores

Um último comentário sobre aspectos importantes quanto à materialidade numérica dessas imagens. Mais propriamente, gostaríamos de chamar a atenção para um certo paradoxo entre, de um lado, o realismo exacerbado das captações amadoras por celular e outros equipamentos e, do outro, o artificialismo e o traço construtivista das linguagens digitais e do paradigma do virtual, bem como o vazio de referentes da representação discreta da imagem numérica. Há uma espécie de choque entre o ceticismo diante de vídeos digitais cuja materialidade favorece a manipulação já no nascedouro (cujo potencial metamorfoseador está geneticamente entranhado), com o efeito de verdade, de evidência factual.

São oposições na dimensão imagética de um ambiente digital, de uma rede mundial e de uma tecnologia da computação marcados por contradições essenciais: um espaço sem poder central com inédita liberdade de expressão, troca de ideias e opiniões e mobilização política que também propicia mecanismos ferrenhos de controle e vigilância típicos da sociedade disciplinar (FOUCAULT, 1987); um princípio de colaboração e igualdade que convive com poderosos oligopólios.

Quando as tecnologias da informática começaram a se popularizar, graças ao desenvolvimento e consolidação da computação pessoal, os teóricos da imagem concentraram-se sobretudo no traço artificial desta, dada a possibilidade de, por meio de algoritmos e operações numéricas, erigir uma imagem realista do zero, vazia de referentes. Era nítida a iminência de imagens integralmente construídas no computador com o mesmo nível de realismo de uma fotografia; simulações capazes de enganar o olho humano. A prioridade inicial que as investigações teóricas concederam às figuras sintéticas se justifica: estas condensam as modificações mais relevantes em termos de representação. Conforme Santaella (2007, p. 372):

> Nos anos 80, foi grande o impacto cultural e artístico produzido pelas imagens computacionais. Não é para menos. Produzidas por computador, as imagens numéricas, infográficas ou sintéticas representam uma mudança paradigmática de grandes consequências, até mesmo epistemológicas.

> Significaram a passagem do paradigma fotográfico (foto, cine, tevê, vídeo e holografia) para um novo paradigma, que tem sido chamado de "pós-fotográfico".

Já nesta época, autores como Mitchell (1994) alertavam para outra consequência do paradigma digital: o abalo no estatuto de verdade da fotografia, frente à possibilidade de manipulação dos elementos via computador, mesmo em fotos captadas diretamente da "realidade". "O inventário de fotografias fidedignas que formou nosso entendimento do mundo por tanto tempo parece estar destinado a ser superado pela inundação de imagens digitais de estatuto muito mais incerto[11]" (MITCHELL, 1994, p. 19).

Estava em jogo a indicialidade, a certeza do "isso foi" que Barthes (1989) definiu como marca essencial da fotografia. Bazin (1991), no seu comentário acerca da ontologia fotográfica, sublinha exatamente o rastro físico, o pedaço efetivo de realidade plasmado no sal de prata resultante de uma técnica que automatiza o processo de maneira a quase dispensar a ação humana, limitada a apertar o botão da máquina. O mesmo traço de "real" fixa-se na película cinematográfica. Ambas são formas de representação contínuas. Ao contrário da digital, cuja representação é discreta – isto é, não há qualquer semelhança ou continuidade entre o referente e o sistema numérico que armazena e organiza a imagem.

Vejamos o que diz a respeito um grande defensor do cinema documentário, Jean-Louis Comolli:

> Diante das imagens computadorizadas, não posso mais desejar crer que haja um referente da cena, realidade do referente da qual o filme seria precisamente a comprovação. A cena flutua, como os corpos e os cenários, sem amarras, sem ancoragem. A inscrição é desrealizada (COMOLLI, 2008, p. 171).

Para Machado (1997), a noção de fixidez e fidelidade na figuração caiu por terra definitivamente nos tempos do digital. Com as novas câmeras, os celulares, *tablets* e outros equipamentos, mesmo os registros captados do mundo empírico adquirem o status de matéria-prima apta a sofrer as mais variadas metamorfoses nos *softwares* de modelação acessíveis ao público em geral e cada vez mais simples de operar. Santaella (2007) denomina imagens voláteis as fotografias e vídeos capturadas por anônimos munidos de dispositivos móveis: ubíquas, efêmeras, instáveis e triviais. São imagens produzidas e apagadas na mesma

---

[11] Tradução do autor: "So the inventory of confortably trustworthy photographs that has formed our understanding of the world for so long seems destined to be overwhelmed by a flood of digital images of much less certain status".

proporção, que circulam com intensa velocidade e, assim como aparecem, somem instantaneamente. E podem ser manipuladas à vontade.

A capacidade de manipulação e de processamento da tecnologia digital e computacional representa um considerável avanço em relação a técnicas anteriores. Conforme Lévy (2007, p. 52),

> A informação digitalizada pode ser processada automaticamente, com um grau de precisão quase absoluto, muito rapidamente e em grande escala qualitativa. Nenhum outro processo a não ser o processamento digital reúne, ao mesmo tempo, essas quatro qualidades.

A imagem numérica, seja de que tipo for, é um objeto já feito para ser modificado. E enquadra-se no espírito contemporâneo de metamorfose, modelagem e liquidez de todas as coisas. Para Lévy (2007, p. 92), a mutabilidade intrínseca aos objetos computacionais resulta da codificação digital, pois é esta que "condiciona o caráter plástico, fluido, calculável com precisão e tratável em tempo real, hipertextual, interativo e, resumindo, virtual da informação que é a marca distintiva do ciberespaço".

Manovich (2001) lista cinco princípios fundamentais compartilhados pelos objetos das novas mídias: representação numérica; modularidade; automação; variabilidade; transcodificação. Todos ancoram-se na materialidade do meio digital, que obedece às lógicas estrutural, funcional, estética e narrativa da computação. Essa ontologia computacional gradativamente domina as formas das imagens, das narrativas audiovisuais e, de maneira mais ampla, a cultura como um todo. A imagem vira apenas uma interface para um banco de dados, que se torna a forma narrativa predominante.

Não à toa, a noção de representação agrava sua crise com a disseminação da linguagem binária. Nesta passagem, Lévy (2007) resume as modificações na dimensão sígnica que acompanham o meio digital:

> Quanto à imagem, perde sua exterioridade de espetáculo para abrir-se à imersão. A representação é substituída pela virtualização interativa de um modelo, a simulação sucede a semelhança. O desenho, a foto ou o filme ganham profundidade, acolhem o explorador ativo de um modelo digital, ou até uma coletividade de trabalho ou de jogo envolvida com a construção cooperativa de um universo de dados (LÉVY, 2007, p. 150).

Sendo assim, o realismo das tomadas amadoras com celulares e outros equipamentos eletrônicos gestados no interior da indústria da computação e da cibercultura – que

compartilham os mesmos princípios de mutabilidade do paradigma pós-fotográfico – demoraram para entrar no radar dos estudiosos da imagem. A preocupação, por algum tempo, concentrou-se em novidades como as imagens de simulação e seu estatuto de simulacro. O realismo caracterizado pela precariedade, cujo efeito de sentido aponta para reproduções diretas e imediatas eficazes na obtenção de ilusão referencial, não é inerente à materialidade dos meios digitais. Em parte, a construção do efeito é histórica, desenvolvida dentro de um percurso das estéticas do audiovisual. No próximo capítulo, começamos a análise do objeto empírico desta pesquisa centrando o foco no filme de Zapruder, que delimita o encontro entre a tradição das filmagens amadoras e a captação do acontecimento.

1. O filme amador e o estatuto ambíguo da evidência documental: o caso Zapruder

Espécie de marco dos flagrantes factuais amadores, a filmagem do assassinato de John Kennedy pelo imigrante ucraniano Abraham Zapruder, em novembro de 1963, já antecipava uma série de questões envolvendo o apelo estético e a força de verdade dessas imagens em movimento captadas por pessoas "comuns". Há aqui um encontro entre o gesto descompromissado e espontâneo de um curioso que, supostamente, filma apenas pelo prazer, e o registro de uma ocorrência com consequências políticas e enorme repercussão midiática. Comecemos observando uma versão do filme disponível hoje no *Youtube*.

O filme inicia e há alguns segundos de uma celebração política banal[12]. Um tempo que de antemão qualquer espectador contemporâneo do *Youtube* tomará como espera, já na expectativa da irrupção. Vemos o automóvel se aproximando, logo depois de virar a esquina. Há outro carro atrás, algumas motos com guardas, o público na calçada observa o séquito. Nestes segundos iniciais, não é possível distinguir ninguém dentro do veículo ainda distante. O carro que conduz o presidente desaparece por alguns segundos por detrás de uma placa. Só quando reaparece, percebemos claramente a presença de Kennedy, no banco de trás. Primeiro, ele baixa a cabeça e se aproxima da primeira-dama, Jacqueline, que estica o braço para acudi-lo. Há algo errado, mas até aqui o filme é pouco esclarecedor (é provável que JFK já tenha sido baleado pelo menos uma vez, no momento em que a visão do carro estava bloqueada pela placa de trânsito[13]).

Logo em seguida, o instante do disparo fatal, cuja marca no filme é o movimento abrupto da cabeça de Kennedy, um solavanco para trás, um vislumbre de fumaça na área próxima ao rosto. Apesar da distância e da textura "suja" da imagem, distingue-se com clareza o momento em que o rosto do presidente é alvejado. O efeito visual assemelha-se ao de uma explosão próxima à cabeça, arremessada violentamente em direção ao banco. No momento do tiro, o automóvel aparece no limite inferior da imagem e JFK quase some do campo de visão: provavelmente em reação ao barulho do primeiro disparo, o amador Zapruder balança a câmera e deixa o quadro quase todo dominado pela grama verde que se espalha no outro lado da avenida.

---

[12] Uma versão digitalizada do filme pode ser vista neste link: http://www.youtube.com/watch?v=1q91RZko5Gw. Acesso em: 30/01/2016.
[13] Informação retirada de Chanan (2013).

O carro trafega por mais alguns segundos, percorrendo um trajeto numa orientação diagonal que o afasta da câmera. Neste percurso, sobressai na cena o movimento de Jacqueline em direção ao porta-malas do automóvel conversível, algo como uma tentativa de fuga. Quanto a Kennedy, logo após o tiro, o corpo tomba para a esquerda, quase fora do campo de visão.

Tal objeto audiovisual dota-se, portanto, da seguinte estrutura: alguns segundos de desfile, o tiro (instante do choque, signo da descontinuidade), oito segundos que enquadram o carro em movimento. O evento festivo que se desenrolava reto e previsível diante da câmera, envolvendo a visita do popular presidente americano a Dallas (um fato de relevância reduzida, localizada), é interrompido em certo momento, atravessado por um fato inesperado. Essa ruptura no interior da imagem é também o registro do instante em que se instaura um acontecimento dotado de outra ordem de relevância. A proeminência desse filme, exaustivamente visto e estudado, não se deve a um talento especial de Zapruder, mas à posição privilegiada da câmera quando da irrupção do assassinato. Para tanto, bastava habilidade técnica suficiente para enquadrar o automóvel presidencial. O impacto na cultura, na história e nos meios de comunicação relaciona-se, assim, a este aspecto de origem aleatória cujo traço acidental permanece inscrito na imagem: a cada vez que se repete a exibição do filme de Zapruder, a irrupção surge significada como surpreendente e abrupta – embora o filme já não produza o mesmo efeito hoje, dada a distância temporal (sinalizada inclusive na materialidade da película) e a ausência de som.

Essa emergência impactante e imprevista, ainda que captada a partir de um ponto de vista específico – um enunciado subjetivo, portanto – aparece como da ordem do objeto: o fato dá-se a ver, como que narra a si próprio para a câmera. Ou talvez mais correto seja dizer que transcorre independentemente da existência da câmera, que o capta casualmente (é um dos efeitos de sentido da imagem, essa casualidade, embora o acontecimento ganhe relevância porque registrado e reproduzido, inclusive na imagem). Ainda que não quisesse capturar o instante do tiro, Zapruder não conseguiria desligar a câmera rápido o suficiente para evitá-lo. Seria impossível não registrar o projétil atingindo Kennedy. O efeito de real deste registro encontra-se diretamente vinculado ao imprevisto, nessa circunstância de produção irrepetível e não-roteirizada. Ou melhor: que foge ao roteiro do evento original e às intenções da filmagem – mas que captura um acontecimento, o assassinato de um presidente, certamente planejado exaustivamente, roteirizado em minúcia por seu(s) perpetrador(es).

Enquadra-se, a seu modo, na reinvindicação de Comolli (2008) de um cinema sob o risco do real. Isto é: a captação do não roteirizado, o real que escapa ao programático e a qualquer controle, que atravessa uma filmagem “em fricção com o mundo” (p. 173).

> Filmar os homens reais no mundo real significa estar às voltas com a desordem das vidas, com o indecidível dos acontecimentos do mundo, com aquilo que do real se obstina em enganar as previsões. Impossibilidade do roteiro. Necessidade do documentário (COMOLLI, 2008, p. 176).

Não se trata, obviamente, de um projeto cinematográfico de algum autor, mas do uso de um equipamento de filmagem nos momentos de lazer – um hábito, o de manusear câmeras nos tempos vazios do ócio, que vai se tornar cada vez mais comum, como se percebe da multiplicação vertiginosa de câmeras vista hoje. E que se relaciona com um “roteiro”, o programado pelas configurações do mercado de consumo de tecnologia. Portanto, ao mesmo tempo em que o filme de Zapruder atende ao ideal documental propugnado por Comolli (2008), com sua imprevisibilidade absoluta, um “dispositivo precário, instável, frágil”, cortado pelo acidental, “avacalhado pela irrupção de dados inéditos” (p. 177), a imagem do assassinato vai adentrar o circuito midiático que o teórico francês critica, com seus roteiros e controles.

Figura 1.1 A placa se interpõe entre Kennedy e o cinegrafista: momento do primeiro tiro?

Essa captura imprevista não pode, no entanto, invocar a ideia de neutralidade, que induz uma separação positivista e estanque entre o fato e sua documentação em filme, como se fosse a gravação fidedigna de uma ocorrência bruta da realidade tal como ocorreu ao vivo. Ainda que haja um protagonismo do referente, isso não implica uma transitividade exata, não-distorcida da ocorrência. A ideia de risco de real parte da pressuposição de uma posição subjetiva (Comolli, 2008). A filmagem amadora de Zapruder não se resume a um documento que propicia o conhecimento de um instante-chave em um episódio histórico: é hoje a peça documental preponderante na descrição e, consequentemente, na construção deste acontecimento – "o ponto focal da memória coletiva americana daquele estranho dia" (Pasternack, 2012)[14].

Ainda assim, desde o início[15], o filme foi tratado judicialmente e nos meios de comunicação como uma evidência passível de contribuir no esclarecimento do assassinato. Foi compreendido, portanto, como um documento fiel ao fato como se deu na realidade, apto a dar a conhecer verdades objetivas sobre o homicídio. Uma reportagem da revista americana *Life* publicada em 1966 afirmava que "de todas as testemunhas da tragédia, a única incontestável é a câmera de Abraham Zapruder".[16] O efeito de verdade encontra-se associado, em primeiro lugar, à filmagem do evento na sua duração, tomado diretamente do real (um efeito até hoje eficaz na obtenção de crença na imagem). Some-se a isso o já mencionado caráter imprevisto da filmagem: uma transformação no estado de coisas impresso na imagem sobre a qual o operador não possui influência nenhuma. Um ferimento mortal provocado por um agente externo ao enquadramento que atravessa o desenrolar normal do ritual político.

Além disso, já se esboça o efeito de autenticidade associado à captação pelo cinegrafista amador, tão em voga na cultura audiovisual contemporânea: trata-se de uma operação inábil, posicionada longe da avenida, algumas vezes bloqueada por placas, bastante tremida. Embora precária na comparação com a produção técnica apurada da televisão, reproduz, dado o efeito de câmera subjetiva, o olhar de uma testemunha presente na plateia do desfile, num ponto um pouco mais afastado e alguns palmos acima da avenida. Já nos anos 60, nas escolas de cinema, passou-se a adotar a alcunha Zapruder para fragmentos de

---

[14] Tradução nossa: "The focal point of America's collective memory on that weird day".

[15] De acordo com Pasternack (2012), o governo dos Estados Unidos logo teve acesso ao filme de Zapruder, usando-o, assim, na investigação levada a cabo na época. Ainda em novembro de 1963, a revista *Life* publicou uma série de fotogramas, suprimindo, porém, o *frame* que mostra o projétil atingindo o crânio de Kennedy, considerado muito violento. A revista pagou a Zapruder 150 mil dólares para publicar os fotogramas. O filme só seria exibido na televisão na íntegra doze anos depois, em 1975, pela emissora de TV aberta americana ABC.

[16] Conforme Bruzzi (2000). Tradução nossa: "Of all the witnesses to the tragedy, the only unimpeachable one is the camera of Abraham Zapruder".

filmagens de "qualidade técnica extremamente baixa cujo conteúdo, não obstante, era de máxima importância" (BRUZZI, 2000, p. 13)[17]. Um filme doméstico cujo interesse ficaria limitado a familiares e amigos do cinegrafista amador inadvertidamente tornado um documento histórico de grande relevância, atravessando a fronteira do privado para o público, do não-oficial para o oficial. O flagrante de um acontecimento de impacto internacional que carrega as marcas estéticas e os efeitos de sentido do cinema amador: "a espontaneidade", o caráter não-distorcido, "a documentação do trivial, do pessoal, do desimportante", a ausência tanto de beleza quanto de uma consciência autoral, "estabelecendo uma razão inversa entre pureza documental e valor estético"[18] e produzindo um documento com "maior quociente de verdade" (BRUZZI, 2000, p. 14)[19].

> O filme de Zapruder, por este critério, é exemplar na sua crueza, inocência e credibilidade como peça de evidência não-ficcional ou documental. [...] Neste contexto, o "valor" do filme é a presumida capacidade de, devido à singular falta de premeditação, intenção e autoria, fornecer de modo não problemático a verdade contida em suas imagens borradas e apressadas; mas é aí que reside o problema do filme e sua prova de fogo factual (BRUZZI, p.14).[20]

Para Odin (2004), autor referência nos estudos sobre cinema doméstico e amador, filmes gravados por não profissionais que se tornam documentos passam a se diferenciar fundamentalmente das imagens produzidas em contexto familiar. Isso porque, historicamente, os filmes de família são realizados sem função específica a não ser o de cultivar o universo doméstico; servem à confraternização, ao estar junto, por vezes sequer são revelados e vistos. Se uma obra dessas por algum motivo ganha status de documento, outros valores entram em cena: sobretudo a questão da verdade, jamais presente nas filmagens na circunstância dos encontros familiares[21], cuja função maior, quando exibidos, é a de invocar memórias a espectadores que em geral vivenciaram os eventos gravados. Os filmes feitos em família

---

[17] Tradução nossa: "A piece of film of extremely low technical quality whose content was nevertheless of the utmost significance".

[18] Conforme Bruzzi (2000), essa associação entre registro factual em foto e filme (inclusive amador), ausência de pretensão artística e autenticidade já aparecia em escritos de teóricos da primeira metade do século XX, como Siegfried Kracauer e Andre Bazin.

[19] "Spontaneous", "the documentation of the trivial, the personal, the inconsequential", "establishing an inverse ratio between documentary purity and aesthetic value", "greater quotient of truth".

[20] "The Zapruder film, by these criteria, is exemplary in its rawness, innocence and credibility as a piece of non-fiction evidence or documentation. Within such a context, the film's 'value' is presumed to be that, because of the singular lack of premeditation, intention and authorship, it is able, unproblematically to yield the truth contained within its blurry, hurried images; but therein lies its problem and the factual film's burden of proof."

[21] Na abordagem "semiopragmática" de Odin (2004), a intenção e os propósitos originais da operação são fundamentais na análise. Como exposto na introdução, aqui estamos mais interessados no plano discursivo: na filmagem amadora enquanto discurso e os efeitos de sentido correlatos.

seriam, assim, “antidocumentos” (p. 44). Uma vez que os filmes amadores, a maioria dos quais pertencente ao universo familiar[22], passaram a ser crescentemente utilizados como relato factual, Odin (2004) elaborou uma categorização de viés pragmático dos tipos de registros amadores de cunho documental.

A categoria dos *documentos* engloba as filmagens que se resumem a mostrar uma ocorrência que transcorre diante da câmera, muitas vezes pegando o cinegrafista de surpresa. O exemplo citado é exatamente o de Zapruder. Esse tipo de registro é bastante simples, limita-se frequentemente a um único plano. A *reportagem*, por sua vez, é premeditada. Seria a referência, por parte de um amador, à matéria jornalística: há narração, alguma organização dos planos, um discurso articulado. No *testemunho*, há um engajamento mais forte do sujeito que filma na cena documentada – “ele não diz apenas ‘estive lá’, mas ‘eu o vivi’” e “aprendi uma lição” (p. 46)[23]. Aqui se enquadram, por exemplo, filmes militantes. Finalmente, os *documentos centrados no ego*, que põem foco na própria vida do realizador: autobiografias, autorretratos.

As imagens trabalhadas nesta pesquisa encaixam-se na categoria de documentos e, em menor medida, de testemunhos (sobretudo os objetos analisados no capítulo 3, centrados em vídeos de cinegrafistas engajados em protestos de rua). Odin (2004) destaca, nessas imagens, um efeito de autenticação do registro pela presença de um “homem comum” (p. 46)[24]. Em contrapartida, há uma opacidade essencial nesses documentos.

> O acontecimento está lá, indiscutível, mas opaco: o documento não “diz” nada, nem explica nada (longe de impedir a proliferação de incontáveis especulações em torno do assassinato de Kennedy, o filme de Zapruder as suscita (ODIN, 2004, p. 46).[25]

Pode-se dizer, portanto, que o valor de evidência é inseparável dos efeitos realistas. Penafria (2003) recorda a contemporaneidade entre o filme de Zapruder, em 1963, e o movimento do cinema direto, cujo marco é o lançamento, em 1960, do documentário

---

[22] Odin (1999) propõe uma divisão tripartite de categorias histórias do cinema amador. Cada uma dessas categorias encontra-se circunscrita a um lugar diferente de produção, com objetivos específicos. 1. Os filmes de família, restritos ao universo familiar e focados em eventos íntimos; 2. A produção dos membros de cine-clubes, onde diletantes dedicam-se à criação cinematográfica nos momentos de lazer, geralmente num esforço para mimetizar o código da indústria; 3. Os cineastas independentes que invocam a posição de amadores para diferenciar-se do cinema comercial, apostando em experimentações formais.

[23] Tradução nossa: « Il ne dit plus seulement « j’y étais », mais « je l’ai vécu » ; « tirez-en leçon ».

[24] Tradução nossa: « Homme ordinaire ».

[25] Tradução nossa: « L’événement est là, indiscutable, mais mat: le document n’en “dit” rien, n’en explique rien (loin d’empêcher la prolifération d’innombrables spéculations autour de l’assassinat de Kennedy, le film de Zapruder les a suscitées). »

Primárias, de Robert Drew[26]. O movimento preconizava uma atitude "*fly on the wall* (mosca da parede)" como método para "representar a realidade tal qual" (p. 3). Fiava-se na hipótese de capturar a realidade em toda sua contingência, baseando-se simultaneamente numa postura não-intervencionista do realizador e na presença duradoura da câmera, na ausência de roteiro ou qualquer forma de controle.

> O autor nunca devia interferir nos acontecimentos, não fazer uso de comentários, nem de entrevistas, nem de legendagens, nem recorrer à reconstituição dos eventos. Devia estar sempre a postos para filmar os acontecimentos, registrá-los no momento em que eles decorriam (PENAFRIA, 2003, p. 3).

A crença dos cineastas engajados no cinema direto na possibilidade de espelhar a realidade com exatidão e objetividade tem raízes no realismo literário do século XIX, sobretudo na obra de Flaubert – contemporânea em uma crença que atravessa diversas formas de arte e disciplinas na segunda metade do século XIX, a de reproduzir de modo fidedigno os fatos da realidade, ideologia do jornalismo e da ciência em sua face positivista, por exemplo.

Conforme Bezerra (2014), em sua busca por uma nova linguagem no documentário, Robert Drew recorreu aos estudos de técnicas narrativas, elegendo o romance realista flaubertiano como referência maior. "Este romance [*Madame Bovary*] fez mais pelo novo documentário do que qualquer outra coisa que eu tenha encontrado na universidade", afirmou certa vez Drew (apud BEZERRA, 2014, p. 92). Assim como Flaubert incluía uma série de descrições sem função aparente na narrativa, produzindo o efeito de real (Barthes, 2012) mencionado na introdução, os documentários do direto "deveriam buscar o realismo em uma sucessão de tempos mortos: as esperas, os sonos, as filas, os apertos de mão, as conversas fiadas" (BEZERRA, 2014, p. 93).

[26] O filme, que acompanha as primárias do Partido Democrata visando à eleição presidencial de 1960, também tem John Kennedy como um dos personagens principais.

Figura 1.2 No instante em que Kennedy é atingido, a câmera treme e o carro quase some do quadro.

O arranjo habilidoso entre os detalhes descritivos e as ações que movimentam a narrativa – a mistura do “detalhe habitual” e do “detalhe dinâmico” (WOOD, 2011) – está, no estilo flaubertiano, revestido por uma postura indiferente e impessoal. Essa combinação produz um apagamento do enunciador fundamental para o efeito de transparência; o estilo neutro no qual os próprios fatos e coisas parecem narrar-se.

> Flaubert parece observar as ruas com indiferença, como uma câmera. [...] Ele queria que o leitor ficasse diante do que chamava de parede lisa de prosa aparentemente impessoal, os detalhes apenas se acumulando, como na vida (WOOD, 2011, p. 44).

No cinema direto, os planos longos e o recuo dos cineastas equivalem ao olhar do escritor realista que se demora nos detalhes do ambiente: à distância, sem revelar sua presença e sem interferir no espaço. A intenção é “comunicar um sentido de acesso imediato ao mundo, situando o espectador na posição de observador ideal” (DA-RIN, 2004, p. 135). A obtenção desses efeitos é indissociável das transformações tecnológicas nos equipamentos de filmagem nos anos 50 e 60, sobretudo a portabilidade crescente das câmeras e o advento da captação direta do som.

> O deslumbramento frente ao som sincrônico e à portabilidade dos novos equipamentos sugeriu uma leitura evolucionista do 'ideal documentário', como se ele se confundisse com uma busca historicamente contínua e cumulativa visando o registro completo da superfície da realidade (DA-RIN, 2004, p. 140).

O registro acidental do amador Zapruder – igualmente tributário das modificações tecnológicas e da popularização das câmeras cinematográficas no pós-Guerra – atingiria, no entendimento de Penafria (2003), alguns ideais do projeto do movimento direto: um plano longo, numa posição recuada, prioritariamente observadora, que capta um evento inesperado da ordem do referente, não-roteirizado. À parte algumas diferenças marcantes – o cinema direto estava mais interessado nos gestos sutis e nos detalhes fugazes do que na irrupção chocante de macroacontecimentos[27] – em ambos há um cruzamento entre a contingência do mundo e um plano que persiste, entre uma câmera limitada à observação e um tropeço no real. O efeito de transparência aqui tem a ver com uma irrupção inesperada que se dá a ver. Em alguns dos vídeos a serem abordados neste trabalho, a emergência de fatos alheios a qualquer influência dos cinegrafistas, que uma vez surpreendidos manterão seus celulares ligados e apontados para o mundo (sem qualquer possibilidade de intervir nos fatos captados), remete ao espírito do direto.

Há mais uma diferença marcante do projeto original do documentário direto para um filme como o do assassinato de Kennedy – e que se revela uma constante nos registros factuais amadores: a marcação, no enunciado, da presença do enunciador. Na verdade, a enunciação em primeira pessoa nos objetos audiovisuais, isto é: a remissão à presença do sujeito atrás da câmera – ainda sutil, no caso de Zapruder, mas uma tendência crescente no cinema dali em diante – revela uma modificação simultaneamente estilística e discursiva no modo de obtenção de efeitos de transparência. Em linha com a guinada subjetiva observada na literatura, por exemplo, este modo de enunciação obtém seu efeito de real não mais da objetividade impessoal de um narrador oculto e onisciente, como na literatura realista de Flaubert, mas, ao contrário, do envolvimento deliberado do enunciador no enunciado.

---

[27] Há outras diferenças importantes: o flagrante de Zapruder está destituído de som, sendo a sincronia sonora outro fundamento do movimento do cinema direto.

1.1 O plano-sequência como documento: incerteza e inacabamento

Na reflexão que parte do exemplo de Zapruder para chegar a alguns traços essenciais da linguagem do cinema, Pasolini (2006) associa o plano-sequência a um documento cru e incompleto, praticamente sem sentido visto isoladamente. De fato, o plano bruto carece de outros elementos verbais e visuais para ganhar significado e compor uma narrativa mais ampla. Entretanto, esse *status* de crueza do plano considerado como um filme autônomo contribui para o efeito de real. Discorrendo sobre Zapruder, Pasolini (2006) percebe na filmagem deste "espectador-operador" que "simplesmente filmou desde onde se encontrava, tomando aquilo que seu olho – melhor, que sua objetiva – via" (p. 83), o mais típico plano-sequência possível.

O plano-sequência, acrescenta,

> O máximo limite realista de toda técnica audiovisual [pois] não é concebível "ver e escutar" a realidade em seu suceder senão desde um só ângulo visual: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e que sente (PASOLINI, 2006, p. 84).

O filme reproduz, portanto, a visão de um sujeito presente no evento, de uma posição espectatorial específica, remetendo ao próprio tempo da ocorrência: "O tempo do plano-sequência é pois o presente. [...] A realidade vista e ouvida em seu acontecer está sempre em tempo presente". (PASOLINI, 2006, p. 85) O ponto de chegada desse raciocínio não será nada próximo da exaltação de um encontro autêntico com alguma forma de verdade, mas a identificação de uma pobreza de sentido nesta imagem em movimento entendida isoladamente. Embora impactante, sozinha é incompleta, não guarda relação com outros fatos; em si mesma, é quase incompreensível.

A preocupação é a defesa do cinema, mas note-se como Pasolini (2006) produz algo como uma equivalência, do ponto de vista estético, entre o plano-sequência de Zapruder e a própria realidade (no sentido usado no senso comum). Assim como a realidade em si é caótica e opaca, o mesmo pode ser dito desta filmagem em um só plano. O plano-sequência ostenta a mesma linguagem da realidade, "a linguagem da ação", que diz alguma coisa sempre em tempo presente mas carece de relações. Este fragmento, ainda que decisivo na impressão de uma "extrema linguagem da ação", precisa estar coordenado com outros planos – ele imagina as inúmeras possibilidades de pontos de vista a partir dos quais a cena foi vista: cada espectador, Kennedy, Jackie, os seguranças, o assassinos.

> Cada um desses modos em que a realidade é apresentada é extremamente pobre, aleatório, quase digno de compaixão, se se pensa que é um só, e tantos, infinitamente tantos, são os restantes (PASOLINI, 2006, p. 84).

Ao fim e ao cabo, trata-se de uma defesa da montagem, do encadeamento de planos-sequência – diversas tomadas subjetivas fixadas no presente – que instituem um passado, uma linearidade, um sentido. Uma inteligência que selecione o plano mais adequado para cada instante da narrativa e descarte todos os outros. A simples justaposição de todos os planos-sequência levaria a uma "multiplicação de presentes, como se uma ação, mais que desenvolver-se uma só vez ante nossos olhos, se desenvolvesse várias vezes" (p. 84).[28] Assim, esses presentes concorrem entre si, postulam "a relatividade do outro, sua inconfiabilidade, sua imprecisão, sua ambiguidade" (p. 84).

O efeito de excesso produzido por uma imagem em movimento que enquadra de modo privilegiado o exato instante de emergência de um acontecimento com a envergadura do assassinato de Kennedy, um objeto visual icônico que acaba por confundir-se com o próprio acontecimento (e que em certo sentido o condensa e sintetiza) oblitera o quão pouco a imagem mostra. A parte ínfima de um todo interminável. A visão restringida por um único ângulo, com todas as distorções que isso acarreta. À parte a relevância e o valor deste registro, como documento histórico ele é bastante limitado.

Pode-se distinguir no filme, com clareza indiscutível, um tiro contra Kennedy, que provoca um choque na cabeça do presidente e um movimento brusco. Esse movimento da cabeça para trás evidenciado pela filmagem de Zapruder foi um dos combustíveis para a teoria de um segundo atirador. Lee Oswald localizava-se em um prédio situado à esquerda de Zapruder, a uma certa distância da Elm Street. Ou seja: mirava em Kennedy pelas costas. No entanto, a cabeça de JFK jogada para trás dá a impressão de que o tiro parte de frente, do lado oposto. Ainda assim, as duas grandes investigações conduzidas pelo governo norte-americano concluíram que só havia um atirador, Oswald[29]. A maioria dos norte-americanos não se declara satisfeita com a conclusão das investigações oficiais. Segundo pesquisa do Instituto Gallup realizada em 2013[30], 61% creem numa conspiração.

---

[28] Não seria essa uma definição adequada ao modo como o *Youtube* organiza os diversos registros referentes a um mesmo acontecimento, caso de macro-acontecimentos como os *tsunamis* de 2004 no Sudeste Asiático, repletos de filmagens amadoras? Um internauta pode permanecer horas e horas visualizando imagens de diferentes pontos de vista, sem qualquer coordenação entre si.

[29] O reflexo da bala no rosto de Kennedy teria provocado o movimento em direção oposta ao esperado. A primeira investigação, iniciada em 1963 e concluída em 1964, foi realizada por uma comissão do Congresso dos Estados Unidos, a Comissão Warren, que apontou a atuação solitária de Oswald. O estopim de uma segunda investigação, também por um comitê do Congresso, foi a veiculação, em 1975, do filme Zapruder na rede de TV ABC. A conclusão deste segundo comitê: embora o único atirador, Oswald provavelmente não agiu sozinho.

[30] Os detalhes da pesquisa podem ser acompanhados neste link: "Majority in US still believe JFK killed in a

> O paradoxo do filme Zapruder é que promete revelar-nos aquilo que permanecerá sempre para além do registro das ações, ou seja, não é capaz de mostrar as motivações e causas dessas ações. [...] O poder mimético da imagem não-ficcional não pode oferecer um contexto e uma explicação ampliada para os eventos crus projetados na tela a não ser propondo dois níveis de verdade: as imagens factuais que vemos e a verdade a ser extrapolada delas. Ou seriam 'verdades'? (BRUZZI, 2000, p. 16)[31].

Conforme Didi-Huberman (2013), do ponto de vista documental, as imagens (e ele pensa sobretudo na fotografia) revelam verdades lacunares e é um equívoco solicitar delas toda a verdade. É absurda a ideia de que uma imagem – ou mesmo uma coleção delas – possa captar um acontecimento na íntegra. A preocupação aqui também diz respeito ao modo como as imagens são coordenadas de maneira a produzir uma narrativa.

> Frequentemente pedimos muito ou muito pouco à imagem. Se lhe pedirmos muito – isto é, 'toda a verdade' – rapidamente ficamos decepcionados: as imagens não são senão fragmentos arrancados, pedaços peliculares" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 52).

Além de ambíguo enquanto evidência documental (como qualquer documento), um filme-fragmento como o de Zapruder tem, como estatuto, o do inacabamento. É uma espécie de plano bruto que demanda a incorporação de outros textos que o concluam, o dotem de sentido – e o estabilizem em uma narrativa. Jamais temos acesso a este estágio bruto, pré-discursivo – à "linguagem da ação", "a linguagem da realidade mesma", conforme Pasolini (2006) –, pois o filme, como qualquer objeto midiático, já surge enquadrado em uma cena de enunciação[32]. Todavia, o filme carrega marcas que aludem a esse estágio de incompletude, reforçando um efeito de autenticidade.

> A linguagem da ação é a linguagem dos signos não simbólicos do tempo presente e o presente, no entanto, não tem sentido, ou, se tem, o tem subjetivamente, de maneira incompleta, incerta e misteriosa. Porém, este extremo da linguagem da ação com que Kennedy se expressou frente aos diversos espectadores permanece, no presente – em que é percebido pelos sentidos ou filmado, o que dá no mesmo – suspendido e sem relação. Como todo momento da linguagem da ação, é uma busca. Busca de quê? De uma

---

conspiracy": http://www.gallup.com/poll/165893/majority-believe-jfk-killed-conspiracy.aspx

[31] "Zapruder's footage continuous paradox is that it promises to reveal what is always remain beyond it: the motivation and the cause of the actions it depicts. The non-ficcional image's mimetic power cannot stretch to offering a context or an explanation for the crude events on the screen thus proposing two levels of truth: the factual images we see and the truth to be extrapolated for them. Or is that 'truths'?"

[32] Conceito de Dominique Maingueneau (2011) que engloba o conjunto de elementos presentes no ato de enunciação que influenciam o processo de significação de um enunciado. Ao deparar-se com um enunciado, o público irá valer-se de todos os elementos discursivos existentes na cena de enunciação para (ainda que inconscientemente) elaborar o significado. Não existe enunciado puro, desprovido de uma cena de enunciação.

> sistematização em relação a si mesmo e ao mundo objetivo (PASOLINI, 2006, p. 85).

Em nenhum momento o cineasta italiano atribui valor ao plano-sequência. Ainda que este constitua a linguagem realista por excelência, visto em sua crueza é pobre, "manco" (p. 85). Sua preocupação maior, como dissemos, consiste na defesa da montagem, a coordenação inteligente desses diversos planos. A grande contribuição conceitual deste texto de Pasolini (2006) é a divisão entre o que denomina cinema – a soma infinita de planos-sequência possíveis, exatamente como a realidade se apresenta à percepção de qualquer sujeito – e o filme, este o resultado do trabalho de seleção dos fragmentos mais significativos de maneira a constituir uma narrativa no plano sintagmático. Muitos dos vídeos que compõem esta pesquisa são planos-sequência que funcionam isoladamente, não integram uma montagem no sentido estrito. Na perspectiva de Pasolini, são fragmentos providos da linguagem da ação, a mesma da própria realidade: ambígua, pobre e incompleta.

Portanto, esse caráter incompleto da imagem reforça o efeito de real já angariado por características como a erupção do imprevisto no campo de visão e a grandiosidade do acontecimento captado. Hoje, quando o efeito do filme de Zapruder encontra-se já arrefecido, são as filmagens amadoras via celular tomadas por sujeitos diante de grandes acontecimentos que alcançarão maior eficácia. O diagnóstico de um estatuto de inacabamento vale também para essas. Não se trata, é claro, de uma incompletude essencial a oferecer um contato mais imediato com o fato original. Mas de um inacabamento como efeito de sentido; de uma certa crueza no nível estético cuja promessa é a visão da própria realidade. A crueza não remete à realidade do fato como se deu no mundo histórico, mas à realidade do próprio documento visual; a própria imagem é a coisa em si mesma – e não o fato da realidade transmitido de modo transparente.

Trata-se de uma promessa produzida no nível discursivo, resultante de um sentido construído historicamente. Ao contrário da época de Zapruder, quando qualquer divulgação massiva dependia dos grandes veículos de comunicação e suas estruturas rígidas e hierarquizadas de decisão, as filmagens amadoras contemporâneas encontram, na flexibilidade das mídias digitais, um canal por onde circular nos seus formatos "brutos", aparentemente de modo mais livre. A propalada "imediacidade"[33] dos vídeos factuais amadores guarda relação com o (histórica e discursivamente construído) sentido de inacabamento – o plano-sequência que se resume a registrar a linguagem da ação,

[33] Bolter e Grusin (2000) cunharam o conceito de *immediacy*, que carrega a ideia de "imediacidade" ou "não-mediação" para designar os efeitos de transparência, de um contato mais imediato, produzido por alguns objetos midiáticos contemporâneos.

“incompleta, incerta e misteriosa” (Pasolini, 2006). A instabilidade epistemológica dessas imagens documentais é homóloga à instabilidade intrínseca ao seu modo de circulação nas redes digitais: descentralizadas, difusas, aleatórias.

Penafria (2003) menciona duas leituras contraditórias partindo do mesmo documento, o filme de Zapruder. A primeira, o exame conduzido pela já mencionada Comissão Warren, que inclusive suprimiu os fotogramas do instante mais violento: o impacto do tiro contra o rosto de Kennedy. O filme esteve entre as provas que encaminharam à conclusão da atuação solitária de Oswald. Na obra *JFK*, Oliver Stone parte do mesmo documento visual para argumentar o oposto, a tese da conspiração. Para tanto, assume uma postura altamente intervencionista: intercala o registro original com reconstituições encenadas por atores, dos mais variados pontos de vista (vemos inclusive um Abraham Zapruder ficcional portando sua câmera oito milímetros). Ainda que o filme de Zapruder tenha servido de inspiração para a cena da reconstituição do momento do crime, a montagem final inclui poucos fragmentos tirados diretamente do documento amador. E esses trechos curtos estão bastante modificados: Stone ampliou e deu close nos *frames*; limpou as falhas nos fotogramas originais; reduziu a velocidade de alguns trechos, exibindo-os em câmera lenta; e ainda estabilizou o efeito tremido típico do amador[34]. Acresça-se a velocidade vertiginosa da montagem e tem-se o exato oposto do plano-sequência. A construção do fato por meio da montagem escancara a manipulação do documento original em favor de uma narrativa linear e de um discurso sobre este acontecimento, sublinhando o caráter incompleto do documento.

> [O filme de Zapruder] não é um ponto fixo, está infinitamente acessível através de interpretação e recontextualização, tornando-se um ponto de referência mutável. Enquanto documento não é falso, é incompleto (BRUZZI, 2000, p. 21).

Essa mutabilidade, porém, não significa a possibilidade de este tipo de documento endossar toda e qualquer versão dos fatos, numa perspectiva que retira qualquer peso das narrativas. Esse tipo de afirmação oblitera a “ambivalência indissolúvel” do filme (BRUZZI, 2000). Portanto, de um lado, a ciência do caráter inconclusivo e incompleto do documento visual que flagra, a partir de um ponto de vista, um pedaço do fato em sua duração; inacabamento este a solicitar complementos que estendam a narrativa até preencher as

[34] Conforme Didi-Huberman (2013), procedimentos que retiram sujeiras e ruídos em favor da clareza na evidenciação das ocorrências eliminam o estatuto de acontecimento de certas imagens tomadas na duração de um fato marcante. Voltaremos a este tema no capítulo 4.

lacunas-chave (quem, como, por que, etc.) De outro, o fato irreversível inscrito na película, hoje passível de repetição indefinida – a linguagem da ação de Pasolini nos mostra, em tempo presente, um homem que tem sua cabeça explodida. "A ambiguidade essencial envolvendo as imagens de Zapruder reside na consciência de que sua 'narrativisibilidade' não engolfa ou obscurece inteiramente sua veracidade" (BRUZZI, 2000, p. 18).

1.2 A significação da imagem de evidência

O estatuto codificado das imagens ditas de evidência – e sua abertura a múltiplas interpretações – é quase um consenso entre estudiosos da imagem e do cinema. E a tentativa de contestar essa afirmação costuma remeter à crença ingênua, anacrônica e positivista na imagem. Todavia, como exposto, alguns exemplos conseguem – devido a seus efeitos de sentido – gerar um abalo nesse consenso. Esse tipo de incômodo aparece, por exemplo, em outro episódio clássico de filmagem factual amadora: o vídeo em VHS que flagrou um grupo de policiais a espancar o taxista negro Rodney King, em Los Angeles, em 1991[35]. Tomado de uma certa distância, à noite, sem que os policiais percebessem a presença da câmera, o vídeo mostra King caído, repetidamente golpeado com bastões de ferro. Ele havia sido parado por excesso de velocidade e reagira com alguma agressividade. A posição da câmera (e a do espectador) é a típica do *voyeur*: vê-se sem ser notado a violência gratuita e abusiva de policiais que ignoravam a gravação vigilante; o poder heurístico da imagem salta aos olhos. O cinegrafista, um sujeito chamado George Holliday, registrou a cena da sacada de seu apartamento.

No entanto, ainda que a violência desmedida aparecesse de modo explícito no vídeo, a justiça estadual da Califórnia absolveu os quatro policiais indiciados pela agressão[36]. A decisão, creditada ao racismo do júri (que apenas teria corroborado o racismo dos policiais no momento do espancamento), resultou em uma onda de manifestações de rara violência. Calcula-se que 63 pessoas morreram[37] nos distúrbios em Los Angeles. Mesmo a um analista da imagem acostumado com o "lugar-comum [de que] não há um estatuto ontológico seguro

---

[35] Há uma versão do video neste link: https://www.youtube.com/watch?v=sb1WywIpUtY. Acesso em: 30/01/2016.

[36] Dois deles foram condenados em um segundo processo, em instância federal.

[37] De acordo com o jornal *Los Angeles Times*, não há consenso sobre quantas pessoas morreram em virtude dos incidentes. Este número representa um cálculo do próprio jornal. "Los Angeles riots: remember the 63 people who died": http://latimesblogs.latimes.com/lanow/2012/04/los-angeles-riots-remember-the-63-people-who-died-.html

do documento" (FRANÇA, 2009, p. 216), soa absurda qualquer conclusão sobre as imagens que não a da violência abusiva, criminosa. Porém, foi exatamente essa a estratégia dos advogados de defesa dos policiais: promover uma espécie de batalha ao nível do processo de significação tomando como base a filmagem amadora. Em vez de rejeitar o vídeo, a defesa tomou-o igualmente como prova e formulou outra narrativa a partir desses mesmos dados brutos. Nessa versão alternativa fabricada pela defesa – ciente de um júri favorável, formado por dez brancos, um latino e um asiático – um Rodney King enfurecido tentava agredir policiais tecnicamente bem preparados, que manejavam seus bastões de modo a mantê-lo deitado. Ao controlá-lo dessa maneira, à distância, os guardas teriam evitado o uso de armas fatais. Isto é: nesta versão, os golpes de bastão salvaram a vida de King.

Fazia parte da tática de convencimento a repetição interminável do vídeo, sua fragmentação em *frames* analisados em minúcia, a interrupção constante da exibição, de modo a gradualmente esvaziar a carga violenta. O argumento dessa narrativa era de que a agressão original de King, anterior ao início da filmagem, condicionara todos os movimentos posteriores. Houve uma inversão na relação entre causa e efeito: os policiais o tempo todo responderiam a ameaças partidas do agredido – e isso era demonstrado pelos advogados no próprio vídeo, rodado em câmera lenta[38]. Conforme França (2009), a adoção do procedimento de congelar sistematicamente a imagem, fragmentando o fluxo da prova visual gravada na fita sinalizava para um novo regime da visualidade, em que o discurso da referencialidade – a garantia de realidade referendada pelo índice – dá lugar à abstração do simulacro.

> Como enfatizaram vários estudiosos americanos do caso (Bill Nichols, Hamid Nacify, entre outros), o foco do processo recaiu sobre questões de como ler a imagem, ou melhor, como produzir efeitos de leitura em detrimento da integridade temporal e espacial do movimento. [...] Com isso, o processo de King chamou a atenção para o modo com que ferramentas de análise do discurso acadêmico – teorias das imagens-simulacro, do aniquilamento do referente, da perda do real, da simulação midiática, etc. – poderiam servir ao privilégio dos brancos e à hegemonia sociopolítica de poucos (FRANÇA, 2009, p. 224).

Não raro, pensa-se o trajeto das imagens técnicas tal qual uma linha reta que marca o gradual afastamento entre signos e referentes. Da fotografia, cuja técnica se ancora na persistência do rastro físico do referente originalmente captado, rumamos até a imagem numérica: sintética, produzida sobre o vazio, sem referentes concretos, fruto de uma

[38] Há uma descrição detalhada dessa inversão operada pela defesa dos policiais em Nichols (1994).

tecnologia – computacional, digital – abstrata. Neste prisma, tratar-se-ia de um caminho de constante e progressivo distanciamento entre imagem e realidade.

Couchot (2011), que define esse percurso como aquele da representação à simulação, é um dos tantos a refutar associá-lo a um crescente artificialismo ou à falsidade. Embora haja significativas alterações de ordem técnica, é um equívoco compreender as variações nas tecnologias de representação em termos de graus de fidelidade ao mundo empírico. A própria ideia de imagem como representação decorre de convenções (algo cada vez mais claro em tempos de diagnosticada crise da representação e hegemonia de um regime performativo da imagem). Tomada como representação, a imagem digital – seja na fotografia, no cinema, no vídeo, e nas diversas telas de computador e *devices* móveis – não é naturalmente menos real ou mais artificial que imagens técnicas de gerações anteriores.

Portanto, o problema não está no fato de a filmagem do espancamento de Rodney King ter sido feita em VHS e não em película, tecnologia supostamente mais fiel no modo como inscreve o índice de realidade. Ou no escaneamento minucioso do vídeo com fins de modificar sua temporalidade, um tipo de procedimento alinhado, de fato, a um regime de visualidade do digital. Mas no uso deste tipo de debate sobre a inconfiabilidade da evidência visual como munição para defender uma versão dos fatos em que os policiais ocupam a posição de vítima – quando a conclusão oposta, de que houve violência excessiva, surge como que naturalmente a qualquer abordagem humanista.

Para Nichols (1994), o equívoco da acusação residiu exatamente na crença de que o vídeo consistia numa evidência crua que falava por si mesma, uma prova da culpa policial sem possibilidade de refutação, quando o recomendável seria considerar a fita "um sintoma que necessita de um diagnóstico"[39] (p. 22). Uma coisa é o referente do fato ocorrido no mundo histórico que persiste na imagem, cuja natureza é indicial – um homem que se move no chão, policiais armados de bastões que o agridem. Outra é o significado atribuído a este significante. Significado que, conforme Nichols (1994), não emerge do referente histórico inscrito na imagem, mas resulta sobretudo de um quadro interpretativo que se impõe de fora (e que, no máximo, não pode contradizer as ocorrências tal como expressas pelo referente).

> A dimensão perfomativa ou retórica do argumento [da defesa dos policiais], no entanto, é fazer crer que o significado vem diretamente do referente, do acontecimento histórico, e não da forma do argumento. [...] O trabalho de

[39] Tradução nossa: "Symptom in need of diagnosis".

> significação no interior da fita, e no interior do ato de interpretação, é apagado em favor da transparência (NICHOLS, 1994, P. 29)[40]

Que a versão da defesa foi engenhosamente fabricada parece ainda mais óbvio – e absurdo – quase vinte cinco anos depois. Todavia, ainda é desconcertante a constatação de que a conclusão inversa, de que houve violência abusiva contra Rodney King, também possa ser colocada em dúvida. O texto de Nichols (1994), tão eficaz em descortinar o processo de vinculação de significados a referentes brutos operado pela defesa dos policiais, não demonstra como se dá o processo de significação contrário (na verdade, a preocupação de Nichols está menos em provar a agressão a King e mais na imagem como sintoma de uma condição social de exclusão e humilhação mais ampla, que exigiria uma resposta profunda no nível estrutural muito além da penalização dos policiais). Dessa forma, a interpretação de que houve violência criminosa dos policiais segue nos parecendo uma conclusão natural, oriunda dos próprios dados brutos que se dão a ver na imagem: mais de cinquenta golpes contra um homem caído.

Contribui para a imposição dessa interpretação o modo de circulação do vídeo e do tipo de protagonismo desta imagem no acontecimento como um todo. No dia seguinte ao espancamento, o autor da filmagem, George Holliday, entregou a fita a uma estação de televisão local, a KTLA, que veiculou uma reportagem a respeito. Portanto, o vídeo emerge nos meios de comunicação de massa já significado como denúncia. Isso com os ruídos e a crueza da filmagem amadora, tomada secretamente, amplificando tanto o efeito de real quanto o valor de verdade da imagem (com o agravante de que o modo voyeurístico remete à observação para além do interdito, daquilo que ocorre à margem da lei, conotando a ação observada como proibida). Não fosse o flagrante em VHS de Holliday, a agressão a Rodney King permaneceria na sombra – tampouco haveria o julgamento e a cadeia de fatos que levou aos distúrbios históricos em Los Angeles. Há um vínculo existencial entre a fita e o acontecimento (ao contrário da morte de Kennedy, que, embora tenha no filme de Zapruder um objeto icônico, repercutiria imensamente mesmo sem este registro).

O assassinato de JFK foi executado diante das câmeras e do público – o mesmo no caso do atentado contra o World Trade Center, abordado no próximo capítulo, uma atrocidade

---

[40] Tradução nossa: "The performative or rethorical dimension of the argument, though, is to prompt belief that this meaning comes directly from this discourse's referent, the historical event, and not from the form of the argument. [...] The work of signification within the tape, and within the act of interpretation, becomes erased in favor of transparency."

produzida para repercutir amplamente nos meios de comunicação de massa sobretudo na forma de imagens violentas. São acontecimentos cuja ação original salta na frente das câmeras, impõe-se à filmagem: é feita para aparecer, sua existência é geneticamente indissociável de uma ordem do visível. No caso da agressão a Rodney King, o efeito é inverso: uma ação policial violenta executada numa dimensão em certo sentido oculta, registrada clandestinamente por uma câmera escondida, que em um segundo momento – um dia depois – torna-se visível através dos meios de comunicação de massa; e só então transfigura-se em um fato. Neste caso, há uma passagem de uma ordem oculta, localizada em um espaço privado (Holliday, um amador, valeu-se de uma câmera pessoal para filmar de dentro de casa; um filme doméstico, portanto), para uma ordem do visível e um espaço público, isso em um momento pré-internet, anterior ao espalhamento das câmeras de celular ou de vigilância. No episódio WTC – em parte filmado ao vivo – é como se as ocorrências oferecessem-se às câmeras, como se houvesse uma vontade do próprio fato de mostrar-se e de circular (ainda que o efeito do choque dos aviões seja a de uma irrupção). No caso Rodney King, em que a imagem aparece só depois, as ocorrências pertencem a uma ordem oculta e todo o processo envolvido em fazê-las transparecer exige um trabalho de ultrapassagem de resistências: seja no trabalho da filmagem escondida, seja no momento de fazer a filmagem circular (uma vez nos meios de comunicação, a imagem passa a ser repetida indefinidamente).

Trata-se do registro da agressão do poder repressivo estatal contra um afro-americano, um tipo de tratamento violento alvo de diversas denúncias ao longo da história dos Estados Unidos (e também do Brasil, conforme abordaremos em profundidade no capítulo 4). Lida-se, aqui, com uma ação violenta operada por uma instituição ligada a um tipo de poder – oficial mas ao mesmo tempo disperso – cuja eficácia depende da discrição (ao contrário da guerrilha e do terrorismo, que encontram sua eficácia na evidenciação das suas ações). Tal poder acaba contrabalançado pela presença da câmera, que exerce uma contra-vigilância, neste contexto um instrumento de pdoer do cinegrafista e do agredido. No caso deste último, ainda que a filmagem tenha servido para sua soltura, o episódio reforça a posição do negro de baixa renda como protagonista de cenas de violência e conflitos policiais.

Figura 1.3 Captação em VHS do espancamento de Rodney King

Para Nichols (1994), o modo como os veículos de comunicação dos Estados Unidos enquadraram o acontecimento transformou-o em um embate maniqueísta entre acusação e defesa, com a opinião geral pendendo para a condenação dos policiais de maneira a punir a infração e fazer justiça. Pouco se explorou o que havia além do registro: um cotidiano de violência na periferia, a separação racial, a agressividade contra a população negra automatizada na brutalidade policial. "Outra erupção sintomática da violência que marca a manutenção da ordem social" (p. 20)[41]. O "excesso" acabou "drenado do seu potencial de romper todos os quadros", "e fluiu pelos canais da contenção moral" (p. 20). Porém, quando a absolvição dos policiais foi anunciada, esse excesso materializou-se em uma onda de violência desproporcional ao delito original, com mais de 60 mortos e 2.000 feridos; um evento cuja extensão até hoje surpreende e cujas consequências "excederam tão massivamente seu próprio corpo e sua própria experiência [de King]" (p. 18).

Visto isoladamente, o vídeo amador do espancamento de Rodney King é incompleto e inconclusivo. Todavia, no *status* de texto oficial desse acontecimento, acaba por acondicionar todos os sentidos associados, inclusive o que chamamos de excesso. O mesmo ocorre com o flagrante do assassinato de Kennedy. "O filme de Zapruder se tornou o texto dominante do assassinato, sobre o qual é derramado todo pesar, raiva, crença em conspiração e corrupção

[41] Tradução nossa: "Another symptomatic eruption of the violence that marks the maintenance of social order".

subsidiários circundando os acontecimentos não resolvidos" (Bruzzi, 2000, p. 17)[42]. A inadequação entre a eloquência do referente, a incompletude desses registros visuais e a expectativa de que pudessem oferecer uma compreensão sobre os acontecimentos massivos ao qual estão vinculados constituiria, assim, um combustível não apenas para a incessante produção de mitos em torno desses eventos, mas também para a repetição indefinida dessas imagens icônicas. Para Bruzzi (2000), ao retransmitir vezes sem fim as evidências documentais de tragédias como o assassinato de Kennedy ou do acidente de carro que matou Lady Di, em 1997, os veículos de comunicação agem como se, em certo momento, uma súbita revelação fosse saltar da imagem. A redundância é uma categoria fundamental da comunicação de massa, mas há também um suplemento nessas imagens que incita sua repetição compulsiva.

1.3 Imagens de violência e realismo traumático

Ainda no início dos anos 60, Andy Warhol expressou, nas obras da série "Morte e Desastre", essa compulsão à repetição própria tanto às imagens violentas quanto à cobertura midiática de acontecimentos. Fotografias de acidentes de automóvel e de avião, suicídios, distúrbios em reação ao racismo, de uma cadeira elétrica (boa parte retiradas de jornais diários) foram retrabalhadas e dispostas repetidamente, na forma consagrada pela arte pop. Na obra "Green Car Crash", o instantâneo de um carro em chamas, virado do avesso, colorido de verde, aparece seis vezes impresso em serigrafia. Em "Ambulance disaster", a fotografia de uma ambulância acidentada com metade do corpo de um ferido arremessada janela afora é repetida duas vezes.

Na mesma década de 60, Warhol produziria um conjunto de obras relacionadas à morte de Kennedy (mais precisamente, sobre a cobertura midiática do acontecimento). Em "Jackie II", a figura de Jaqueline Kennedy enlutada aparece duas vezes, uma do lado da outra. Em "Vinte Jackies" ("Twenty Jackies", no original), uma foto da viúva no funeral do presidente é repetida vinte vezes. "Flash–November 22, 1963" conjuga na forma de portfólio textos jornalísticos e imagens relativas ao assassinato: a capa de um jornal no dia seguinte, o registro fotográfico da prisão de Lee Oswald, uma imagem da janela de onde o tiro foi disparado, material da campanha presidencial de JFK.

---

[42] "The Zapruder film has become the dominant assassination text, onto which is poured all the subsidiary grief, anger, belief in conspiracy and corruption surrounding the unresolved events it depicts."

A forma repetitiva do pop de Warhol comumente é associada ao estatuto da imagem como espetáculo ou simulacro[43], um estágio da cultura de massa dominado pela pura aparência do signo-mercadoria, que constrói um espectador passivo e em certo sentido anestesiado, incapaz de ser mobilizado politicamente pelas imagens, a não ser pelo emoção fácil e efêmera imposta pelo fluxo comunicacional. Na arte, representaria o fim da ideia de original. A reincidência das figuras em obras como as da série "Morte e Desastre" – ou a muitíssimo mais famosa multiplicação de rostos de Marilyn Monroe – funcionaria como alegoria do esvaziamento do objeto graças à repetição. Foster (2014), contudo, lê as obras pop sobre desastres de Warhol não como alusão a uma economia política do signo-mercadoria na sociedade de consumo, mas como instituição de uma nova categoria de realismo: o realismo traumático (uma alusão aos conceitos lacaniano de real e freudiano de trauma).

Para Foster (2014), a pungência desse realismo não se encontra no horror da imagem, mas na reiteração da cena violenta. O abrupto da violência captada na fotografia encontra-se diminuído, frente ao poder da repetição desse instante traumático. É uma arte que lida com a urgência de um real profundo com a repetição e não com a remissão ao referente enquanto acontecido.

> O *punctum* em Warhol está menos nos detalhes do que nos lampejos repetitivos da imagem. Esses lampejos servem como equivalente visual de nossos encontros faltosos com o real, do mesmo modo que a imagem fora de registro ou uma lavada na cor. "O que se repete", escreve Lacan, "é sempre algo que se produz [...] como que por acaso". É como esses lampejos: parecem acidentais, mas também parecem repetitivos, automáticos, até tecnológicos (FOSTER, 2014, p. 129).

O real lacaniano é algo com existência, porém impermeável às ordens simbólica e imaginária cuja articulação engendra a realidade social. Em certo sentido, é o exato oposto do que o senso comum e a modernidade compreendem por "real". O real lacaniano não pode ser apreendido, nem visto, nem falado; muito menos medido e calculado. Mas nos assombra e, de certa forma, produz efeitos, pois, ao entrarmos na ordem simbólica, perdemos para sempre a capacidade de contatarmos tal dimensão. Trata-se de uma perda original cujo vazio consequente responde pela própria constituição do sujeito. Sendo assim, o real só pode ser definido no negativo: o impossível, na medida que não é possível atualizá-lo na rede significante.

---

[43] É a leitura de Baudrillard (1996), para quem Warhol percebeu, na industrialização, mais do que um modo de fabricação de produtos, uma forma de elaboração de sentido. "As réplicas multiplicadas dos rostos de Marilyn são por certo, ao mesmo tempo, a morte do original e o fim da representação" (p. 91).

Figura 1.4 Em “Twenty Jackies”, Andy Warhol expressa a compulsão à repetição da cobertura midiática

O real é aquilo inapreensível pela dimensão da linguagem e, assim, permanece fora das ordens do imaginário e do simbólico, uma instância cujo estatuto é negativo. Ainda assim, eventualmente o real irrompe na forma de um corte, numa espécie de remissão à fenda situada na estrutura mesma dessa realidade engendrada pela operação dos significantes. A intrusão do real desmonta e fura, ainda que por um instante, a teia de semblantes que forma o eu e a realidade, fundamentalmente imaginários. Este núcleo duro inapreensível – ambíguo porque sua ausência da ordem simbólica gera a expectativa por preenchimento mas, ao mesmo tempo, é aquilo que dá sustentação ao simbólico e ao imaginário – eventualmente irrompe e

abala o equilíbrio do sujeito. A irrupção do real dá-se em um instante imprevisível, na forma de uma ruptura e um choque. E encontra-se fora da ordem simbólica do sujeito e da ordem imaginária do eu[44]; fora do consciente e do inconsciente.

1.4 Acontecimento e excesso

A ideia de um excesso que "sobra" de certos enunciados factuais impactante remete à própria definição de acontecimento. Para Zizek (2014), uma maneira de iniciar a reflexão sobre o conceito de acontecimento é defini-lo como "um efeito que parece exceder suas causas" (p. 3). Em um flagrante audiovisual de um acontecimento de grande impacto – o assassinato de Kennedy, os ataques ao World Trade Center, o tsunami no Japão em 2011 ou mesmo os protestos de junho de 2013 no Brasil – o traço documental primário contrasta exatamente com esse excesso decorrente tanto do efeito estético da imagem em si quanto do acontecimento com o qual se relaciona. Tomados de forma ampla, esses acontecimentos não decorrem do acaso. Há estratégias e decisões anteriores a suas ocorrências, inclusive voltadas à produção de imagens violentas. No entanto, esses objetos audiovisuais que captam fragmentos-chave desses acontecimentos transmitem uma potência resultante do fato flagrado que parecem ultrapassar (ou localizar-se aquém ou além) da dimensão do visível.

O conceito de acontecimento ocupa hoje o centro de muitos estudos no campo da comunicação – e é central também em disciplinas como a história e a filosofia.

> Isto é um acontecimento no seu sentido mais puro e mínimo: algo chocante, fora do comum, que parece acontecer de repente e interrompe o fluxo usual das coisas; algo que emerge aparentemente de lugar nenhum, sem causas discerníveis, uma aparência sem um ser sólido como fundamento (ZIZEK, 2014 , p. 1).

Independentemente da vertente teórica, um acontecimento costuma ser definido como uma ocorrência carregada ao mesmo tempo de singularidade, proeminência e pregnância; de surpresa e de imprevisibilidade (ainda que habitasse o terreno do possível). Um fato que provoca uma ruptura ou desvio, cuja causa e movimento vinculam-se a vontades

---

[44] Conforme D'Angelo, Carbajal & Marchill (1984), Lacan separa o indivíduo em duas partes: o sujeito do inconsciente (*je*, em francês) e o eu da ordem imaginária (*moi*, em francês). O sujeito é o produto da cadeia significante, a linguagem que se instala no inconsciente; o eu é o lugar da ilusão de totalidade do indivíduo, que imagina-se dono de suas ações e sua consciência.

e contingências externas ao sujeito – e, assim, o produzem. Acontecimentos de grande relevância implicam uma mudança no estado do mundo por vezes capaz de produzir transformações substanciais neste mesmo mundo e nos sujeitos. Conforme Quéré (2012, p. 21), “em nossa linguagem corrente, o acontecimento é o que vem de fora, o que surge, o que acontece, o que se produz, o excepcional que se desconecta da duração”. Assim, ao mesmo tempo em que rompe com um trajeto temporal – “se desconecta da duração” – inaugura um novo percurso cronológico relativo a si, sua própria duração.

> Ele [o acontecimento] cria um passado porque surge a questão de saber o que o provocou e condicionou e cria um futuro porque há interesse por suas potencialidades e suas consequências, ou seja, por seu significado. [...] Esse passado e esse futuro são relativos ao acontecimento (QUÉRÉ, 2012, p. 22).

O trajeto progressivo da mesmice – ausência de substância relevante – em certo instante interrompida e desviada por um corte abrupto, que desestrutura o percurso anterior e institui um novo processo de significação, cuja origem localiza-se neste instante inaugural e cujo centro produtivo se estende a todo núcleo deste fato disruptivo. Ao mesmo tempo, a irrupção do acontecimento remete às falhas subjacentes a essa organização linear e progressiva da vivência (correspondente à concepção unitária do sujeito e a um destino teleológico da sociedade), um esforço de estabilização que tem nos meios de comunicação um operador central. Os acontecimentos interrompem um fluxo que se apresenta contínuo e descerram uma brecha de instabilidade. Porém, ordenados sucessivamente, numa estrutura na qual à perda de intensidade de um acontecimento segue-se a emergência de um novo, servem à estabilização (e à fragmentação). Numa visão ampliada, levando-se em conta os diversos acontecimentos veiculados e construídos pelos meios de comunicação, pode-se dizer que tais eventos cumprem um papel amplo de marcar o tempo e, desta forma, organizar o trajeto progressivo da história no interior de um tempo que em si mesmo é absoluto.

No entanto, é preciso observar as distinções marcantes que a noção de acontecimento possui em diferentes campos do saber: história, filosofia, arte, comunicação (à parte os atravessamentos entre essas concepções, alguns já mencionados). As captações factuais amadoras que se multiplicam e são objeto deste trabalho enquadram-se, em primeiro lugar, em uma noção própria ao sistema de informações. São imagens que permitem distinguir, na sua própria duração, uma modificação num estado de coisas do mundo cujas particularidades a tornam atraentes e relevantes a um público mais amplo. Portanto, a unidade com que trabalhamos aqui é o fato no seu sentido jornalístico: uma ocorrência atual no mundo

empírico que se inscreve em um enunciado e é dotada de relevância (isto é: possui valor de notícia, em si mesmo arbitrário). Por vezes, usa-se as noções de fato e de acontecimento como sinônimos no jornalismo; todo episódio saliente no sistema de informações podendo ser qualificado como acontecimento. Neste trabalho, vamos limitar a noção de acontecimento aos casos de maior amplitude e envergadura, potencialmente transformadores – um uso mais próximo ao dos historiadores e filósofos. E chamaremos de fatos as ocorrências efêmeras, com impacto de curta duração. Em suma: toda ocorrência proeminente é um fato (neste sentido jornalístico), mas a categoria de acontecimento cabe aos eventos impactantes.

Conforme Sodré (2009), a noção de fato no jornalismo aproxima-se tradicionalmente tanto da acepção que o termo possui no senso comum quanto da doutrina positivista dominante na época de consolidação da imprensa calcada na objetividade jornalística, na segunda metade do século XIX. Nesta concepção, em que o "jornalismo informativo deveria funcionar como uma espécie de espelho do mundo real" (p. 31), o "fato é uma experiência sensível da realidade" ao qual "deve corresponder um dado sensível, uma sensação, de modo que a intuição empírica [...] torna-se a fonte de todo o saber" (p. 30).

> A informação jornalística parte de objetos primariamente tidos como factuais, para obter, por intermédio do acontecimento[45], alguma clareza sobre o fato sócio-histórico. Só que a positivação do fato é aí associada a um funcionalismo de natureza industrial que define a atividade informativa como mera produção e distribuição de relatos referentes a uma realidade já dada como pronta e acabada (SODRÉ, 2009, p. 32).

Nesta perspectiva, alinhada com a ideologia que ainda impera nos sistemas de informação, fia-se na "presumida transparência da realidade, por meio da evidência noticiosa dos fatos" (p. 16). Essa transparência é um efeito discursivo, obtido graças a uma série de marcações nos próprios enunciados, que, ao obedecerem a uma série de convenções e sentidos construídos historicamente, se autolegitimam como aptas a transmitir a verdade dos fatos.

> Por mais veraz que seja, a representação dos fatos põe em jogo crenças ou pressupostos tendentes a validar essa mesma veracidade. De tal modo, o discurso não é meramente informativo, mas também autoconfirmativo, gerador de uma circularidade capaz de modificar os fatos que são objeto da informação. O discurso da informação pública torna-se, em consequência, operativo e performativo (SODRÉ, 2009, p. 39).

---

[45] Sodré (2009) chama de acontecimento jornalístico toda representação social do fato concretizada em notícia. Quanto ao fato, opta por uma definição tomada de Kant: "fato como conceito para objetos cuja realidade pode ser provada" (p. 33).

Neste prisma, o discurso do jornalismo não envolve a mera reprodução objetiva de fatos, a tentativa de representar e compreender o acontecido da maneira mais fiel possível, pressupondo um distanciamento anacrônico entre o referente factual e o signo verbal ou imagético que o reproduz. Ao relatar e reproduzir as ocorrências, o jornalismo sobretudo constrói o acontecimento. E o faz numa teia linguística crescentemente complexa, dada a profusão de signos, inclusive aqueles da alçada do receptor.

> Relacionado à informação midiática, que é atualização de um estado de coisas, o acontecimento é uma modalidade clara e visível de tratamento do fato, portanto, é uma construção ou uma produção de real, atravessada pelas representações da vicissitude da vida social, o que equivale a dizer tanto pela fragmentação às vezes paradoxal das ocorrências quanto pelos conflitos em torno da hegemonia das representações (SODRÉ, 2009, p. 36-37).

O fenômeno recente da explosão da participação do público na produção de conteúdos jornalísticos – inclusive a figura do cinegrafista amador – expressa transformações tanto no discurso do jornalismo quanto na dinâmica do capitalismo no sentido mais amplo. Vincula-se ao esgotamento de uma série de valores culturais e estratégias que outrora sustentavam a objetividade jornalística, inaugurando um novo regime de verdades e demandando renovados efeitos de real (conforme aprofundaremos no próximo capítulo).

Na mesma medida em que se consolidou, na perspectiva historiográfica e nos estudos de comunicação, a primazia do estatuto discursivo dos registros da realidade (inclusive imagens fixas e em movimento tomadas diretamente do real) fala-se já há bastante tempo numa natureza fundamentalmente midiática e/ou espetacular dos acontecimentos. Não se trata apenas de os meios de comunicação constituírem o lugar por onde difundem-se enunciados sobre os grandes eventos ou da constatação, já mencionada, de que esses enunciados constroem o acontecimento (e não veiculam de modo neutro suas ocorrências como se deram efetivamente no mundo). O próprio social teria sido invadido por uma lógica espetacular, produzindo relações sociais e subjetividades esvaziadas, sem substância, construídas na externalidade. Desse modo, os acontecimentos, para alcançarem grande impacto, precisariam necessariamente ostentar uma forma espetacular. Todavia, uma vez que a ordem do espetáculo produz subjetividades politicamente passivas, os acontecimentos teriam perdido qualquer capacidade transformadora.

No caso de um acontecimento como o assassinato de Kennedy – ou em episódios mais recentes, o já citado atentado ao World Trade Center –, a cobertura midiática é tão intensa e duradoura, que esta existência dessubstancializada nas reportagens de televisão, revistas, jornais, rádio e nos meios digitais suplantaria, em dimensão e relevância, a consistência social, a experiência vivida diretamente pelos indivíduos. Há um assassinato violento no mundo empírico, mas toda a dimensão "acontecimal" erige-se sobretudo em outro plano.

Os vídeos estudados aqui situam-se nesta problemática de diversas formas: 1. Representam a multiplicação indefinida de objetos audiovisuais que descrevem/documentam fatos (ou fragmentos de fatos), acelerando, pela simples disponibilização veloz de imagens, esta apreensão midiática dos acontecimentos. 2. Encontram circulação direta num circuito em rede cuja estrutura de distribuição e cuja seleção do que aparece e não aparece obedece regras diferentes dos meios de comunicação de massa tradicionais (na verdade, as operações automatizadas de *gatekeeping* neste universo digital são especialmente opacas, sobretudo porque escondem seus mecanismos de filtragem). 3. Imagens captadas e distribuídas praticamente na mesma velocidade, têm renovada capacidade de convocação – de produção de efeitos imediatos, efetivos e relevantes.

As imagens que flagram uma ocorrência diante da câmera reforçam a noção de que há um assalto à estabilidade da realidade. Esse efeito dá-se sobretudo nas imagens nas quais o agente causador e o elemento que irrompe encontram-se fora de campo: ou saem de uma situação fora de campo e adentram o quadro ou ficam de fora permanentemente. O fato provocado por este agente está enquadrado, documentado, podemos discerni-lo visualmente com alguma nitidez. Trata-se de um fragmento, um pedaço e não todo o fato; vemos a aeronave adentrar a torre do World Trade Center, mas não a explosão lá dentro, os corpos atingidos, a destruição dos escritórios. A intrusão abrupta que é o núcleo desses vídeos reforça a ideia de que a estrutura do acontecimento envolve a irrupção de algo oriundo de outro lugar, outra ordem, outro espaço, outro tempo; evento que acaba por ressignificar tudo o que vem antes como espera e o que vem depois como consequência. A própria irrupção vira, assim, causa primeira de fatos posteriores.

No fato "assassinato de John Kennedy", estabelece-se o centro do acontecimento com facilidade: os disparos homicidas, os projéteis que alvejam Kennedy. Todas as ocorrências subsequentes aparecem como consequência desta causa original e as pretéritas são ressignificadas como preparo e anterioridade. O acontecimento se deslinda rumo ao passado e

o futuro estruturado em torno desta espécie de núcleo factual, o homicídio, instante de descontinuidade e também origem de uma amplificação simbólica vertiginosa. Este instante decisivo está registrado no filme de Zapruder, um dos primeiros grandes acontecimentos históricos a ter o momento mesmo de sua emergência captado em película, apto a ser visto e revisto em imagem em movimento. Estruturalmente, o filme assemelha-se, em microescala, à definição típica de um acontecimento: um passado redefinido como espera (vemos, na comitiva que vira a esquina, no Kennedy a conversar com Jackie, os últimos momentos de vida do presidente); o instante do tiro fatal, momento de ruptura e descontinuidade, cujo impacto violento não cessa seu efeito; a tentativa de Jackie de se proteger, o segurança que tenta acudi-la (futuro significado como decisões derivadas diretamente da ruptura).

Em termos estruturais e de efeito de sentido, filmagens amadoras surpreendidas pela irrupção de um fato já em meio à sua duração têm como antecedente na história recente das mídias o objeto audiovisual batizado nos EUA de *caught-on-tape*, gênero televisivo que emerge nos anos 70 graças à proliferação das câmeras VHS. São filmagens usualmente de temas de baixa relevância, veiculadas não em telejornais, mas em programas explicitamente voltados ao entretenimento. Em tradução livre, "pego na fita", construção verbal que sublinha tanto as particularidades das circunstâncias da filmagem quanto a tecnologia empregada: naquela época, a fita VHS, inovação relativamente recente de rápida popularização. A expressão "pego na fita" é reveladora da ambiguidade constituinte dessas imagens. De um lado, uma alusão à posição privilegiada do cinegrafista que, por um lance de sorte, "pega" – isto é, fixa materialmente – um fato. Por outro lado, a construção verbal na voz passiva enfatiza o protagonismo do objeto, que "é pego".

A expressão *caught-on-tape* designa um tipo de imagem na qual não apenas um cinegrafista amador registra um fato marcante, mas tal acontecimento é captado inadvertidamente no instante em que irrompe. É o caso de Zapruder, "pego" não em fita, mas em filme. Até o surgimento do VHS, que propicia a popularização de câmeras portáteis e a consequente explosão de filmagens domésticas, essas imagens operadas por amadores que flagram um fato e, graças a este feito, adentram um circuito midiático (geralmente apropriadas em tele-reportagens ou em programas de variedades) são raras.

Em seu estudo sobre o "realismo *low tech"* legado pelos usos de objetos audiovisuais *caught-on-tape*[46] em programas de TV dos anos 80 e 90, West (2005) analisa os efeitos

[46] Em seu texto, West (2005) mostra sobretudo a influência de elementos estéticos das filmagens cruas *caught-on-tape* nos *reality shows* contemporâneos, que pertencem, segundo a autora, à "segunda geração" da realidade

estéticos, discursivos e de produção de sentido, bem como a estrutura dessas imagens nas quais "a intersecção do amador com o acidental fazem uma promessa especial de autenticidade" (p. 84)[47].

De um lado, uma produção com todos os ruídos da filmagem amadora: "composição pobre, sem contraste tonal e detalhe de textura, fora de foco, com cores lavadas, com baixa ou excessiva exposição e acompanhada de áudio abafado e distorcido" (p. 84)[48]. Acresça-se a câmera na mão, "a encarnação do ponto de vista humano na captura da imagem, ressoando como costuma fazer com as respostas fisiológicas do operador" (p. 85)[49]. Filmagem amadora que conta entre seus atributos a inocência e imperícia de um operador de câmera inapto a fabricar efeitos falseadores.

De outro lado, a espontaneidade e a imprevisibilidade da filmagem acidental, na qual "o evento pró-fílmico e o mecanismo de sua captação são ambos espontâneos, aberrantes, aleatórios e inadvertidos" (WEST, 2005, p. 83)[50], eventos que "não podem ser previstos, pré-planejados ou encenados – assim, não podem ser falsificados.[51]" Ela cita como exemplos: "um desastre natural, um ato criminal, uma perversão privada, um tropeço hilário"[52] (p. 83).

> Acidentes e aberrações[53] como essas sustentam sua reivindicação no domínio do real afirmando seu estatuto como não premeditado. A natureza súbita e inesperada desses eventos é sempre enfatizada pela retórica dos formatos caught-on-tape, pois serve como garantia de verdade[54] (WEST, 2005, p. 84).

A ênfase desses programas no caráter imprevisto da filmagem vem sempre acompanhada da remissão ao processo e às circunstâncias de produção e à tecnologia empregada. Ao mesmo tempo em que a ocorrência imprevista irrompe alheia à vontade do operador e deixa-se pegar pela câmera, a explicitação das condições de captação alude

---

TV.

[47] "The intersection of amateur and accident made a special promise of authenticity".

[48] "Poorly composed, lacking in tonal contrast or textural detail, unfocused, over or under exposed and accompanied by a muffled and distorted audio track".

[49] "The embodiment of human point-of-view image capture, resonating as it so often does with the physiological responses of the operator."

[50] "Both pro-filmic event and the mechanisms of its capture are spontaneous, aberrant, random or inadvertent."

[51] "Events such as these cannot be predicted, pre-planned or staged – thus they cannot be faked".

[52] "A natural disaster, a criminal act, a private perversion, a hilarious physical blunder".

[53] O uso da palavra "aberração", em português, usualmente designa o incomum que se aproxima do grotesco e do bizarro, dada a proximidade até mesmo sonora com o termo "berrante"; aqui, onde aparece como tradução do inglês "aberrant", o sentido se aproxima do de "extraordinário".

[54] "Accidents and aberrations such as these stake their claim in the domain of the real by asserting their status as unpremeditated. The sudden and unexpected nature of these events is always emphasised by the rhetoric of caught-on-tape formats because it serves as a guarantee of truth."

permanentemente à presença do cinegrafista e a suas desventuras e, desta forma, cria uma "narrativa de sua própria feitura"[55] (p. 87) – afinal, o cinegrafista reage à eclosão do fato, tenta enquadrá-lo, o persegue, mas também se protege, eventualmente foge. Na época, a materialidade do VHS, além de já associada aos códigos realistas do amador e do doméstico, remete a uma tecnologia "portátil, barata e impermanente que possui uma espécie de aplicabilidade inata aos temas destes registros acidentais"[56] (p. 83).

Sendo assim, "o estatuto dos momentos *caught-on-tape* – independentemente do tema – é o de crise: um cão ataca seu dono, um avião acrobático explode sobre a multidão de espectadores"[57]. Pode-se aplicar a mesma definição atribuída ao fato pro-fílmico à própria estrutura deste objeto audiovisual: o que marca sua estruturação é exatamente a forma-crise – uma interrupção imprevista e abrupta, que rompe com a estabilidade e o banal e institui uma nova circunstância, com outras regras e uma redefinição dos possíveis. Impõe-se um suspense muitas vezes acompanhado de perigo real para o cinegrafista, que, mesmo diante do risco, mantém a câmera ligada. A persistência da filmagem em meio ao perigo – sinal de um "*cameraman* transfixado pela glória do espetáculo e incapaz de priorizar sua própria fuga" – contribui para o efeito de verdade desses vídeos, que "parecem contar a verdade do evento descrito porque sua única intenção é apenas ver e continuar vendo até o final". Esse efeito, que a autora chama de "transparência de intenções" – a explicitação do objetivo inocente, por parte de um cinegrafista amador, de apenas ver e filmar o evento na íntegra – é a "pedra angular do realismo da tomada em primeira pessoa por pessoas comuns"[58].

Em suma: a eficácia do realismo *caught-on-tape* reside na atuação conjunta de uma série de operadores: 1. Realce do estatuto não-previsto e não-encenado do referente captado: uma ocorrência que irrompe subitamente com a filmagem em andamento. 2. Ênfase na presença de um sujeito atrás da câmera, cujos movimentos corporais-fisiológicos refletem imediatamente nos movimentos da imagem, criando uma "narrativa" da própria feitura. 3. Os ruídos típicos das filmagens amadoras repisando a inaptidão e a inocência do cinegrafista amador. 4. A alusão ao meio e à tecnologia empregada: a câmera e a fita VHS então associados à portabilidade e à impermanência (perfeitamente adequada ao estatuto dos eventos repentinos e fugidios captados). 5. A manutenção da câmera ligada por longa

---

[55] "Narrative of its own making."
[56] "Portable, cheap and impermanent, video tape has a kind of innate applicability to the subject material of these accidental recordings."
[57] "As suggested, the status of caught-on-tape moments – however diverse their subject-matter – is that of crisis; a dog attacks its owner, a stunt plane explodes over a crowd of spectators."
[58] "This 'transparency of intent' is the keystone of am-cam realism". A opção aqui foi por verter a expressão pouco usual "am cam" por "tomada em primeira pessoa por pessoas comuns".

duração, mesmo diante de perigo real – atestando a compulsão por filmar associada ao caráter hipnotizante do espetáculo.

O paradoxo dos formatos *caught-on-tape* (o mesmo para a estética do amador no sentido geral) consiste em uma imagem que angaria seu realismo na exposição de seus artifícios – "de uma só vez mais semelhante ao real e com mais aparência de fabricada que os materiais filmados e editados profissionalmente" (WEST, 2005, p.89) [59].

Pode-se notar dois tipos de enquadramentos distintos desses flagrantes na televisão: em programas de cunho jornalístico, cujo discurso tende à sobriedade e à inserção em um contexto cuja relevância não se resume à mera curiosidade; em programas de variedade assumidamente voltados ao entretenimento. Sobre as diferenças entre o jornalismo e o entretenimento, Serelle (2011, p. 146) comenta:

> Sabemos, com Luhmann (2005), que é do caráter desse âmbito [o entretenimento] instaurar, ao modo da ficção, um mundo entre parêntesis, que proporciona a autonomia do universo narrado em relação à realidade imediata e a possibilidade fantasiosa de os sujeitos experimentarem identidades, livres de qualquer carga ou necessidade de comprometimento – e essa leveza é um dos prazeres do entretenimento. Portanto, a princípio, os efeitos do entretenimento são contrários àqueles pretendidos pela narrativa jornalística, que são os de vinculação do leitor ou espectador com o mundo ali narrado.

O filme de Zapruder, embora ostente a estrutura típica de irrupção da imagem do gênero *caught-on-tape*, é um documento histórico e jornalístico carregado de relevância e sobriedade opostas ao descomprometimento fantasioso do entretenimento. Nas décadas seguintes, com a disponibilidade crescente de registros factuais na forma de imagem, diagnostica-se a concomitante ampliação de um regime do visível associado tanto ao espetáculo quanto à vigilância. Um caso emblemático é o ataque terrorista de 11 de setembro – pródigo em documentação visual amadora – objeto do capítulo que segue.

[59] "At once more realseeming and more manufactured-seeming than the professionally shot and edited material."

2. Um novo regime da imagem: vigilância, espetáculo e o 11 de setembro

Neste capítulo, tomamos como mote a cobertura do ataque de 11 de setembro para discutir o regime contemporâneo da imagem e a posição de destaque assumida pela produção dos amadores. Acontecimento definidor da geopolítica no século XXI, ao mesmo tempo transmitido ao vivo pelas emissoras de televisão e com disponibilidade infindável de registros, também expressa uma nova ordem comunicacional-midiática. Nesta nova ordem, a multiplicação na produção e circulação de imagens – uma constante no século XX – atinge uma nova escala quantitativa. Além do salto quantitativo propiciado pela disseminação de câmeras, este regime encontra na internet um espaço para distribuição e exibição de imagens que independem do filtro profissional de jornalistas e outras figuras ligadas aos veículos de comunicação tradicionais.

O que caracteriza e diferencia o acontecimento de 11 de setembro de eventos anteriores de grande relevância é a inédita disponibilidade de registros visuais das ocorrências-chave. Além de o acontecimento ter sido acompanhado quase integralmente ao vivo por milhões de telespectadores (a televisão mostrou ao vivo o choque do segundo avião e a queda das duas torres), o legado é uma coleção interminável de imagens fixas e em movimento ao alcance de qualquer internauta no *Youtube* ou em sites criados especialmente com o fim de armazenar documentos sobre este evento histórico. Há, por exemplo, três flagrantes audiovisuais do impacto do primeiro avião contra a torre norte do WTC, fato totalmente imprevisto e cuja captação só pode ser fruto de coincidência e acaso – nos três, o choque surpreende câmeras em operação.

A coleção de objetos audiovisuais disponíveis na web de alguma forma ligados ao acontecimento inclui desde fragmentos da cobertura televisiva ao vivo até imagens que as emissoras evitaram veicular ou veicularam com discrição, sobretudo os vídeos trágicos que mostram as pessoas pulando do alto das torres em chamas – muitos de autoria de amadores. Trata-se do primeiro acontecimento dessa magnitude a cultivar uma quantidade tão grande de flagrantes amadores. Numa perspectiva comunicacional, é um dos primeiros a alertar para a centralidade da produção amadora na cultura visual contemporânea – coerente com o paradigma da cibercultura, uma cultura de espírito amador (ALLARD, 1999). Neste caso, não se pode dizer que os registros não profissionais ocupem um papel proeminente, destacando-se em relação aos relatos das grandes empresas jornalísticas.

2.1 Um olhar contínuo

O incidente envolvendo uma obra do artista alemão Wolfgang Staehle é revelador da tensão entre vigilância e espetáculo no regime visual contemporâneo. O trabalho de Staehle investiga a relação entre tecnologia, visão e temporalidade numa época em que as mediações vivem sob o regime do tempo real. Em *Empire 24/7*, de 1996, o artista identificado com a arte em novas mídias fixou uma webcam em direção ao Empire State Building, em Nova York, e a manteve em operação indefinidamente, num presente contínuo. As imagens ininterruptas eram projetadas, com um atraso irrisório, numa parede na galeria do centro de arte e mídia ZKM, na cidade de Karlsruhe, Alemanha. A webcam disparava uma nova fotografia a cada quatro segundos, modificando o quadro – em vez de um vídeo, uma lenta sucessão de fotografias.

A obra homenageia e dialoga com o filme *Empire*, de Andy Warhol, um plano fixo de oito horas e cinco minutos do prédio nova-iorquino, em preto-e-branco, silencioso, feito em 1963, que compõe o conjunto de trabalhos audiovisuais warholianos centrados numa temporalidade alongada e monótona, vazia de acontecimentos, de visionamento quase insuportável[60]. Um ritmo em contraste com a pontuação cada vez mais acelerada do tempo nos meios de comunicação, com a rápida expansão da televisão, na qual o paradigma do ao vivo convive com a repetição. O filme de Warhol – que, além de tudo, era projetado numa velocidade um terço mais lenta – também se contrapunha à série de obras "Morte e Desastre", citada no capítulo anterior, na qual a repetição de uma mesma imagem preenchida por um acontecimento violento habita uma temporalidade fragmentada e acelerada.

Concebida mais de 30 anos depois, a obra *Empire 24/7* expressa transformações tanto no regime visual quanto no regime temporal. O filme de Warhol já prenunciava o funcionamento perpétuo das câmeras de vigilância. Mas ainda admitia um olhar humano. "Diferentemente das imagens de vigilância contemporâneas, o *Empire* de Warhol parece ocupar algo como um mundo de sonho, envolto na névoa de seus 16 milímetros" (RODNEY, 2005, p 42)[61]. Votado a uma resistência contemplativa, o filme também sugere que, ao fundo da aceleração das imagens própria ao paradigma do ao vivo, há uma inércia fundamental.

---

[60] Também nos anos 60, Warhol teve a ideia de um programa de televisão chamado "Nothing Special" ("Nada de especial"), também vazio de acontecimentos. Conforme Menick (2004, s.p.), em 1969, Warhol descreveu essa ideia da seguinte forma: "Nós sentaríamos lá e esperaríamos que algo acontecesse mas nada aconteceria". ("We'd just sit there and wait for something to happen and nothing would")

[61] Tradução nossa: "Unlike contemporary surveillance images, Warhol's Empire seems to occupy a kind of dream world, shrouded in its 16mm haziness".

A webcam 24/7 de Staehle, operando sem interrupção meses a fio, uma transmissão cuja duração afasta-se das possibilidades físicas humanas, assume sua condição de olhar maquínico. A perenidade da imagem manifesta uma autoconsciência de seu estatuto de vigilância.

> No trabalho de Staehle, há um entendimento de que o vídeo pode continuar sozinho sem ser visto; é um exercício mecânico e digitalizado, em um registro sem fim. Como em qualquer vigilância digital, a imagem pode ser exibida e revista quando necessário, mas é desnecessário assisti-la do início ao fim (MENICK, 2004, s.p.).[62]

A obra *2001* ampliava o projeto de Empire *24/7*. Agora são três webcams funcionando em tempo real, atualizadas igualmente a cada quatro segundos, apontadas para três paisagens em diferentes partes do mundo: uma torre de televisão em Berlim, um monastério na Bavária e um plano aberto do sul de Manhattan. Neste último caso, o artista usou duas câmeras de internet, posicionadas no décimo andar de um edifício do Brooklin, que fundiam a imagem numa visão panorâmica. Desta vez, as imagens não foram disponibilizadas online. Funcionavam no modo do circuito interno: encontravam-se projetadas, em tempo real e em tamanho estendido, numa parede da galeria Postmasters, em Nova York. Além da lentidão dessas observações intermináveis carentes de acontecimentos significativos – cujo tempo contínuo e vazio de pontuações é contraponto e ao mesmo tempo estatuto último do tempo real da conectividade – o trabalho tematiza ainda o caráter construído da simultaneidade. Conforme Friend (2011, loc. 4584), Staehle visava a "apresentar a onisciência da câmera de vigilância como a benção e o fardo da sociedade [moderna]"[63]. Quanto à ideia de progresso e de precisão associadas à construção do tempo na modernidade, a perspectiva era crítica, revelada pela epígrafe exibida na entrada da galeria, de autoria do filósofo alemão Martin Heidegger – cujo pensamento associava o avanço do mundo da técnica à decadência do humanismo.

> Quando o mais afastado canto do globo tiver sido conquistado tecnicamente e explorado economicamente...; quando você puder "experienciar" simultaneamente um atentado contra o Rei da França e um concerto sinfônico em Tóquio; quando o tempo é apenas rapidez, instantaneidade e simultaneidade..; ainda paira sobre todo esse tumulto, como um espectro, a

---

[62] Tradução nossa: "In Staehle's work, there is an understanding that the video can continue on its own without being watched; it is a mechanical, digitized exercise in endless recording. As with any digital surveillance, the image can be screened and reviewed when necessary, but it is unnecessary to watch it all from beginning to end."

[63] Tradução nossa: "He was presenting the omniscience of the surveillance camera as society's boon and burden."

> pergunta: para quê? – para onde? e o que agora? [64] (apud FRIEND, 2011, loc. 4591).

A exposição foi inaugurada em 06 de setembro de 2001 e o dispositivo de Staehle flagrou todo o ataque às torres do World Trade Center, situadas na porção central do panorama do sul de Manhattan[65]. Captou inclusive o choque do primeiro avião, constituindo-se em um dos três registros visuais do impacto inaugural. Vê-se primeiro o avião se aproximando, no canto superior direito, quase fora da imagem – um pequeno ponto, imperceptível numa observação ligeira. No frame seguinte, quatro segundos depois, há três bolas de fumaça saindo pelos três lados visíveis da torre. A amplitude da fumaça ainda é restrita, indicando que a imagem captura o instante do impacto e o início da explosão. Mais quatro segundos e vemos uma fumaça já espessa, acompanhada de fogo, que ganha altura. Trata-se de um registro silencioso, em um plano panorâmico e fixo com o ponto de vista situado a quilômetros de distância das torres: uma representação indiferente e impessoal também típica das filmagens de vigilância. Depois de testemunhar o acontecimento traumático, o dispositivo de Staehle vai continuar fotografando, inabalado, a cada quatro segundos, o horizonte já sem as torres: um olhar definitivamente sem sujeito, inviolado pela experiência.

Desnecessário dizer que o projeto original do artista não previa que seu dispositivo flagrasse um acontecimento com a dimensão do ataque terrorista de 11 de setembro – um episódio cuja violência e espetacularidade opõem-se frontalmente à noção heideggeriana de acontecimento. Ao projetar na parede de uma galeria de arte, em tamanho avantajado, uma imagem em tempo real de uma *webcam*, Staehle pretendia, através do gesto de deslocamento, problematizar esse olhar insistente do regime de visibilidade da vigilância, que conta entre suas marcas a gravação interminável de imagens vazias, desprovidas de fatos significativos. Havia também um impulso duchampiano: o deslocamento, para um ambiente artístico, de um objeto-imagem cada vez mais central no cotidiano: a realidade vista – ou mediada – pelas telas de computadores (o plano panorâmico de Manhattan remete ao cartão postal e às paisagens da pintura, mas também às imagens de fundo de tela dos notebooks). Além disso, à

---

[64] Tradução nossa: When the farthest corner of the globe has been conquered technologically and can be exploited economically; when you can simultaneously "experience" an assassination attempt against a king in France and a symphony concert in Tokyo; when time is nothing but speed, instantaneity, and simultaneity...; there still looms like a specter over all this uproar the question: what for? — where to? — and what then?”

[65] Há um fragmento curto do momento em que a câmera de Staehle registra o choque do primeiro avião com a torre do WTC neste vídeo disponível no *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=I3G81n3aTB4. Acesso em 30/01/2016.

parte a projeção na galeria de arte, trata-se de uma filmagem de baixa complexidade, ao alcance de internautas familiarizados com o uso de *webcams*. Ainda, a intenção deliberada de Staehle era expressar uma espectatorialidade mediada pela câmera mas livre do filtro institucional dos grupos de comunicação de massa tradicionais – uma alusão à ideia, tão cara ao valor estético das imagens amadoras, de uma representação cuja imediaticidade sustenta-se neste desvio do controle midiático.

O flagrante de Staehle foi acidental, inadvertidamente captado pelo dispositivo em um processo em andamento – à parte todas as diferenças, nesse ponto assemelha-se ao registro de Zapruder, também surpreendido pela irrupção do fato no campo de visão. Conforme Menick (2004), críticos de arte divergiram sobre o significado do acidente na lógica interna da obra, que complexificava os regimes visual e temporal contemporâneos apostando em tempos lentos e na ausência de acontecimentos significativos – como o artista já havia feito em *Empire 24/7* e Warhol no *Empire* original.[66]

> Quando chegou a hora de os críticos determinarem o exato efeito dos ataques no trabalho de Staehle, eles divergiram, digressionaram, procuraram por sentido. Embora todas as críticas de "2001" tenham sido de algum modo elogiosas, as respostas expressavam ambivalência e indecisão. Alguma coisa obviamente aconteceu, mas para os críticos isso é o máximo que pôde ser dito com clareza[67] (MENICK, 2004, S.P.).

Esse episódio dá relevo a uma duplicidade não conflitiva, e sim complementar, deste regime visual do espalhamento de todos os tipos de câmeras, no qual o conceito de vigilância constitui um vetor inescapável (assim como a noção de espetáculo). De um lado, o vazio que representa o ideal ontológico dos vídeos de vigilância de circuito fechado, imagem que:

> Mergulha em si mesma como se mergulha no nada. [...] Nos circuitos fechados em que o tempo é contínuo e a duração infinita (salvo em caso de pane das máquinas), a imagem adere temporalmente ao real até se identificar integralmente a ele em sua quase eternidade visual, isto é, em sua vacuidade mesma, no vazio que ele encarna soberanamente. [...] Eis aí o vídeo do vazio: nada a filmar, ninguém para filmar, a filmagem fazendo-se sozinha e sem traço (DUBOIS, 2004, p. 52).

---

[66] Conforme Friend (2011), Staehle evitou ampliar o debate centrado no plano artístico em meio à tragédia com quase três mil mortos. Também optou por não disponibilizar as imagens às emissoras de televisão – nestes anos, foram apresentadas em catálogos e em algumas retrospectivas do artista.[66] Há, no Youtube, um arquivo que mostra três *frames* do momento do choque da primeira aeronave.

[67] Tradução nossa: "When it came time for reviewers to determine the exact effect the attacks had on Staehle's work, they diverged, digressed, grasped for meaning. Although all reviews of "2001" evidenced some shade of praise, the responses were mixed equally with ambivalence and indecision. Something had obviously happened, but for reviewers that's about as clear as things got."

Entre as filmagens e fotografias amadoras, o equivalente ao vazio de acontecimentos da vídeo-vigilância é a explosão de imagens banais e irrelevantes, nas quais nada de importante acontece. De outro lado, as filmagens perpétuas e distribuídas como uma abertura à intervenção do acaso, do imprevisto e do não-programado. Neste caso, a irrupção do real mobilizará mais a atenção quando inserida em imagens no contexto de acontecimentos espetaculares e que obedeçam, do ponto de vista formal, a uma estética do choque.

Figura 2.1 O instante em que a obra de Staehle flagra o primeiro choque

Foucault (1987) descreveu como as instituições disciplinares da modernidade (hospitais, escolas, prisões) organizaram formas de observação permanente dos sujeitos em um modelo panóptico (situação de visibilidade total indissociável dos processos de subjetivação). No contemporâneo, essa vigilância foi gradativamente distribuída: o olhar outrora centralizado no poder dispersou-se pelos sujeitos, o Big Brother converteu-se em uma coleção de “little brothers” (LYON, 2010) armados com câmeras. Essa passagem está diagnosticada por Deleuze (2010) em termos da substituição das sociedades disciplinares pela sociedade de controle, na qual as estruturas rígidas e quadriculadas da disciplina dão lugar a estruturas flexíveis e moduláveis, que formam um “sistema de geometria variável” (p. 225).

É característico deste regime: a propagação de ações “que implicam as dimensões de controle e de monitoramento” (LEMOS, 2010, p. 63), a “observação intencional das ações de alguém ou a coleta de informações pessoais com o intuito de observar ações passadas e futuras” (GOW, citado por LEMOS, op. Cit., p. 63); ações associadas ao “cuidado excessivo”, o “voltar toda a atenção para algo, alguém ou algum movimento e acompanhar sua duração

sem momento de distração e cansaço" (ANTOUN, 2010, p. 147) e que servem, muitas vezes, a propósitos "preditivos", "preventivos" e "dissuasivos" (BRUNO, 2004, p. 121).

O movimento temporal aqui é o da antecipação. Demove-se alguém de efetuar determinada ação antes de se sua ocorrência (em vez de punir uma infração já ocorrida). Ou antecipa-se à irrupção do acontecimento: não à toa, tantas vezes este surpreende uma filmagem já em operação.

> Na atualidade, trata-se sobretudo de ver *adiante*, de *prever* e predizer, a partir dos cruzamentos e análises de dados, indivíduos e seus atos potenciais, seja para contê-los (como no caso de crimes, doenças, onde tende a predominar uma vigilância preventiva), seja para incitá-los (como no caso do consumo, da publicidade e do marketing) (BRUNO, 2007, s.p.).

O complemento da vigilância *strictu sensu* é, portanto, o conjunto de filmagens operadas pelas pessoas comuns, tornadas objeto e, cada vez mais, também sujeito da visão. Este é o ponto de encontro das noções a princípio antagônicas de vigilância e espetáculo. No primeiro caso, como já vimos, o problema consiste em adentrar o campo de visão de um poder que tudo vê, ser objeto do olhar. A visão é um dos instrumentos de que este poder se vale para atuar sobre e produzir os sujeitos, condicionar suas ações, domesticá-los. Isto é: os investimentos do poder redundam em respostas ativas e operacionais inscritas nos corpos dos sujeitos. Na noção debordiana de espetáculo, a resposta dos indivíduos é passiva: a ausência de ação e a atomização do indivíduo decorrem da posição não de objeto, mas de sujeito da visão. Hipnotizado pelo fluxo das imagens, um sujeito petrificado e impotente se isola.

Uma série de fatores leva a que este acontecimento específico – talvez mais do que em qualquer outro na história – seja qualificado costumeiramente como "espetacular": desde a grandiosidade dos alvos (física e simbólica), a quantidade de vítimas, a forma de interrupção brusca e chocante e, principalmente, a disponibilidade inédita até então de registros audiovisuais das ocorrências relacionadas.

A eficácia de um ataque como o de 11 de setembro – na verdade, de tudo o que se enquadra na definição contemporânea de terrorismo – está na premeditação, por parte dos autores dos atos, da circulação intensiva de imagens, relatos e narrativas do horror.

> Para a grande maioria do público, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores, e a imagem exaustivamente repetida das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe, um efeito especial que superou todos os outros. [...] Os próprios 'terroristas' não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas *pelo seu efeito espetacular* (ZIZEK, 2003, p. 25).

Um episódio como o ataque às torres do WTC – ou as agressões coordenadas em Paris que deixaram 130 mortos, em 13 de novembro de 2015 – provoca uma interrupção brusca no cotidiano e magnetiza a atenção do público diante das telas. A deflagração súbita e inesperada e a estrutura de choque desses eventos expressam, de modo extremo e brutal, uma forma-acontecimento especialmente mobilizadora da atenção contemporânea. Na verdade, as catástrofes que invadem a realidade subitamente sempre impactaram o público e serviram de material farto aos meios de comunicação. Singer (2010) mostra, por exemplo, o vínculo entre o crescimento do jornalismo sensacionalista no final do século XIX e a experiência subjetiva da vida urbana moderna, crescentemente marcada pelo choque perceptivo e físico, pela urgência e o "bombardeiro de estímulos" (p. 96) – revelando a ligação entre as estéticas do espanto e da ruptura e a modernidade, período "marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana" (p. 96). Uma diferença fundamental hoje é a disponibilidade ímpar de imagens das ocorrências, com pontos de vista de todos os ângulos, além da transmissão ao vivo.

Para as testemunhas presentes na cena onde a catástrofe se desenrola, a pulsão escópica cada vez mais se transfere do olho para a câmera: o ímpeto de ver vira necessidade de filmar e fotografar, movimento anunciador de uma hibridização entre consumo e produção de imagens, entre ver e registrar, entre as posições de espectador e produtor. Há o interesse de documentar fatos de tal significância, talvez abastecer os meios de comunicação. Porém, a pulsão de olhar através da e junto com a câmera parece atender também a uma demanda restrita ao ato da filmagem, que se basta àquele momento: a de simplesmente substituir a visão do olho pelo registro visual com um equipamento, independentemente do destino que vá ter a imagem gerada.

Algumas imagens amadoras produzidas no entorno das torres em 11 de setembro exibem essa característica: o ímpeto de continuar filmando ininterruptamente, ainda que o cinegrafista pareça estar em risco. Em um vídeo[68] de 25 minutos tomado de um quarto de hotel bastante próximo das torres, na maior parte do tempo, o cinegrafista enquadra os dois prédios, em chamas. O filme longo, em se tratando de imagens precárias exibidas no *Youtube*, transmite de modo eficaz a experiência de presenciar este acontecimento violento tão de perto. A estética amadora potencializa esse efeito de estar lá: neste exemplo, sobretudo o uso inábil do zoom, a textura que remete ao vídeo e a ausência de narração. O cinegrafista não

[68] O video encontra-se disponível neste link: https://www.youtube.com/watch?v=kZi4o2OBLEI. Acesso em 26/01/16.

aparece, mas logo fica claro tratar-se de um homem situado no quarto de hotel com a esposa. “Protagonizado” por um casal, remete à intimidade dos filmes de família.

Figura 2.2 Tomada de um hotel próximo ao WTC, a filmagem prossegue mesmo sob risco

Eles conversam pouco entre si, a televisão está ligada em alguma emissora que cobre a tragédia, ela fala ao telefone com outra pessoa, descreve o que vê através da janela: a cena que o marido filma. De modo geral, surpreende as reações um tanto comedidas, pouco dramáticas e efusivas, nos momentos críticos: quando percebem que há corpos caindo – e quando ele direciona a câmera para alguns desses corpos e comenta que parecem desintegrados (ao espectador, essa imagem não é clara); quando há o choque do segundo avião, que o vídeo não enquadra, mas registra na forma de som; nos momentos em que comentam o perigo que podem estar correndo. A falta de manifestações mais intensas e os reincidentes lapsos de silêncio contrastam com a violência eloquente que domina o quadro, os dois prédios queimando, a fumaça cada vez mais escura e volumosa, tudo muito próximo da janela do hotel. Dada a distância tão pequena, é natural questionar-se sobre o risco ao qual o casal está submetido. Ainda assim, a filmagem prossegue.

Portanto, este documento potente e realista sobre a experiência de testemunhar, de um ponto de vista próximo, o ataque às torres gêmeas – sobre a confusão inicial com o primeiro

choque, o segundo impacto e a certeza do terrorismo, a cena de horror dos corpos em queda, o desabamento das torres – mostra que essa experiência específica envolveu em algum nível a mediação de um equipamento de filmagem. O efeito realista alude a uma reprodução direta e imediata; sabemos que é um documento tomado diante do próprio acontecimento e as reações registradas em situação limite deste nível só podem ser espontâneas. Ainda que comedidas, as reações são autênticas – quando do estrondo do segundo avião, o cinegrafista joga a câmera na cama, filma o lençol por alguns segundos, enquanto especula com a esposa sobre o que está ocorrendo. Essa autenticidade nas reações e atitudes, que inclusive refletem no movimento de câmera, convive com a pulsão de filmar, de verter o acontecimento em filme. Há aqui indícios de um alto grau de naturalização do gesto de registrar o mundo em imagem.

Diante de um evento imponente como este, o reflexo de acionar a câmera parece mais óbvio, dadas a importância e a repercussão, mas também estranho e incômodo: há perigo envolvido, talvez haja outras preocupações prioritárias. Seja como for, este gesto de registrar como reação à eclosão de algum fato parece cada vez mais automatizado.

Nesta perspectiva de uma etapa avançada da vigilância marcada pelo dispersão de câmeras, o apelo das imagens em si e a atenção que mobilizam servem a uma função mais fundamental: a incitação à produção e consumo permanentes de registros do mundo. Partindo de um arcabouço conceitual tributário a Foucault e às noções de vigilância e controle, Bruno (2007) cunhou a expressão “estética do flagrante”, que designa exatamente a captação acidental, sobretudo por câmeras de vigilância ou operadas por amadores, de algum fato relevante ou curioso.

Neste trecho, Bruno (2007, s.p.) sintetiza a potência e a atratividade da “estética do flagrante”:

> O apelo destas imagens na captura da atenção de outros espectadores espalhados diante de diferentes telas (de computador, de celular, de televisão) parece residir não somente no seu conteúdo, mas também naquilo que, na sua forma, indica as condições de sua produção, tornando-as ainda mais efetivas como imagens de vigilância. Os ruídos das imagens amadoras indicam uma casualidade, uma urgência, um ar não intencional, improvisado e não retocado que amplia o seu efeito de real e de vigilância. Além disso, a excitação do flagrante presente na imagem supõe um observador oculto, colocando o espectador na condição de voyeur.

Portanto, essa expansão ilimitada do visível que marca o regime contemporâneo das imagens concilia estratégias onividentes – uma onividência que atinge outra ordem de grandeza, com a disseminação de imagens capturadas por *drones* ou mesmo a partir de

satélites – com captações do ponto de vista subjetivo, com câmera na mão – cujo espraiamento no eixo espacial se deve à atuação das filmagens de pessoas comuns.

A produção ininterrupta de imagens por meio de dispositivos móveis, uma das características mais evidentes do regime contemporâneo das imagens, também sinaliza para a configuração do trabalho flexível que impera na sociedade de controle – na qual, dito de forma simplificada, todos trabalham todo tempo, uma vez que as próprias subjetividades são fruto dos esforços produtivos individuais. Feldman (2013) e Brasil e Migliorin (2010) – para citar apenas dois exemplos – associam a explosão das filmagens amadoras às formas de produção do capitalismo contemporâneo, que convoca a energia criadora dos consumidores e "cidadãos comuns" (o amador "trabalha" – filma, fotografa, compartilha, curte, posta em blogs – nos momentos de ócio e lazer). Uma configuração na qual as atividades de consumo e produção definitivamente se confundem.

> Em resumo, diríamos que do lado da produção trata-se de capitalizar a força de criação, invenção e cooperação própria aos indivíduos e coletividades. Do lado do consumo, trata-se de estimular o consumidor a exteriorizar suas necessidades e desejos, de modo a alimentar bancos de dados, perfis computacionais, mailing lists, redes sociais, games e programas televisivos de todo tipo. O consumidor – que se multiplica em identidades fluidas e mutáveis – torna-se uma espécie de coprodutor, convocado também a participar, ele mesmo, do aperfeiçoamento e da disseminação de mercadorias, marcas, serviços, mapas e informações. Por isso hoje, mais do que nunca, é preciso estimular sua participação, mantê-lo em atividade ou, para utilizar termos em voga, fazê-lo interator, hiperativo (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 89).

Crary (2014) vincula o capitalismo no seu estágio atual a uma cultura 24/7, na qual tempo e espaço deverão estar integralmente dominados pela atividade e o consumo (inclusive parte do tempo anteriormente dedicado ao sono). Tudo o que diz respeito à visão torna-se funcional ou descartável, levando à:

> Desintegração da capacidade humana de ver, em especial da habilidade de associar identificação visual a avaliações éticas e sociais. Com um menu infinito e perpetuamente disponível de solicitações e atrações, 24/7 incapacita a visão por meio de processos de homogeneização, redundância e aceleração (CRARY, 2014, p. 43).

Descrições como a de Crary (2014) mostram, portanto, o quanto o suposto alastramento dos espaços de criação e auto-representação no cenário das novas mídias e

tecnologias de comunicação contêm operações de sujeição que podem levam à passividade e à impotência política. É tênue a linha que separa os usos dos novos meios e dos dispositivos de visibilidade para uma participação automatizada, repetitiva e anódina politicamente e, no outro extremo, a defesa efetiva de uma democracia mais participativa e direta, a abertura a uma construção de subjetividades genuinamente inventiva e a resistência à homogeneização e à interatividade passiva. "A mobilidade por redes ubíquas implica maior liberdade informacional pelo espaço urbano mas, também, maior exposição a formas (sutis e invisíveis) de controle, monitoramento e vigilância (LEMOS, 2010, p. 62)."

> A visão é apenas uma das camadas de um corpo que pode ser capturado, modelado ou controlado por uma série de técnicas externas. Ao mesmo tempo, a visão é apenas uma das partes de um corpo capaz de esquivar-se da captura institucional e de inventar novas formas, afetos e intensidades. (CRARY, 2013, p. 27)

Portanto, levando-se em conta a equivalência nos modos de produzir, narrar, fazer circular e consumir as imagens e narrativas contemporâneas – produzidas em dispositivos móveis, distribuídas e exibidas na internet – é preciso questionar se e em que circunstâncias imagens tornam-se de fato ferramentas de resistência, objeto de autonomia criativa e portadoras de singularidade e quando encaminham à mera participação passiva e ao fluxo de signos típico de uma lógica do consumo. Essa distinção talvez só seja possível em uma análise caso a caso. Tanto as teorias sustentadas nos conceitos de vigilância e do controle, quanto as tributárias da noção de espetáculo descrevem, sobretudo, aspectos relativos a forças impositivas que operam no nível estratégico. Por vezes, assemelham-se ao que Xavier (2003, p. 51) descreve como "teorias da manipulação global centradas em excesso no aspecto programático da experiência, de modo a confundir o processo que efetivamente ocorre com a lógica ideal do sistema."

O modo de olhar vigilante reduz a importância da imagem produzida, tendo em vista que o fundamental, do ponto de vista estratégico, são os efeitos da própria presença física da câmera, como fica notório no caso dos equipamentos de vigilância. Deste ponto de vista, os apelos intrínsecos à imagem – a atenção mobilizada por forma e conteúdo – são secundários: servem sobretudo para incitar novas filmagens e um estado de alerta permanente em potenciais cinegrafistas amadores (os "little brothers"), que devem sempre estar dispostos a acionar a câmera. Essa reação torna-se cada vez mais automatizada. Tendo em vista que o exercício de poder passa necessariamente por esses dispositivos e espaços digitais, os

processos de empoderamento – de movimentos sociais, de minorias, etc. – passa pelo uso dos mesmos.

2.2 O olhar e a máquina

Outro flagrante audiovisual do impacto do primeiro avião[69], esse de autoria de um cinegrafista amador, é expressão tanto de um regime de atenção vigilante quanto do que se poderia chamar de uma visão sem olhar. É mais um a capturar inadvertidamente um acontecimento que invade o campo de visão. O cinegrafista encontra-se dentro do carro, no banco do carona, engarrafado na entrada de um túnel. Ele movimenta a câmera para o lado direito e as duas torres do World Trade Center surgem no quadro, distantes, diminutas. Ao percebê-las, aciona o zoom para enquadrá-las. Uma das torres quase tapa a outra. No momento em que o zoom é acionado e nos aproximamos dos edifícios, vê-se uma pequena bola de fumaça na torre parcialmente ocultada. A fumaça rapidamente se expande, mas, por alguns instantes, o cinegrafista enquadra o topo da torre e perde a explosão – trata-se de uma filmagem particularmente tremida. Em seguida, o zoom recua e nos afasta das torres e a câmera mira mais uma vez o engarrafamento, o túnel. Tudo isso dura dezoito segundos.

Comparado à vasta coleção de registros relacionados ao 11 de setembro nos quais é possível distinguir claramente as ocorrências violentas e espetaculares e, em alguns casos, perceber as reações corporais de cinegrafistas engajados no acontecimento, este vídeo pode ser considerado excessivamente caótico e vacilante, no qual a inscrição do acontecimento ocupa uma posição lateral e discreta. A singularidade da imagem reside na raridade: um dos três documentos visuais do primeiro impacto (ainda falaremos do terceiro). Chama a atenção a falta de uma reação mais contundente do cinegrafista e demais ocupantes do automóvel diante do evento impressionante e surpreendente recém visto. Ele avança o zoom em direção às torres no momento em que irrompe a fumaça e o titubeio no momento de enquadrar o evento parece um reflexo ao susto provocado. Porém, não há qualquer fala ou reação no plano sonoro – gritos de surpresa são uma constante nos flagrantes do 11 de setembro. A câmera simplesmente volta à posição original, com a atenção fixada no trânsito, como que retomando o foco no trajeto após um lapso irrelevante.

---

[69] O vídeo está disponível neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=Sus0PELCbn4. Acesso em: 26/01/2016.

A estranha reação – ou falta dela – pode ser compreendida com informações sobre o vídeo externas à imagem em si, mas via de regra presentes nos contextos de exibição[70]. De acordo com Glanz (2003), o cinegrafista, um imigrante tcheco chamado Pavel Hlava, não percebeu que havia documentado, naquele instante, uma enorme explosão em uma das torres do WTC. Ele só reparou no registro duas semanas depois do atentado. No momento da captação, Hlava olhava não pelo visor, mas para o *display* de sua câmera de vídeo digital, que reproduzia a imagem em baixa resolução. Trabalhador do setor da construção civil, ele filmava um vídeo sobre Nova York para enviar aos familiares na República Tcheca. Um filme que remete a uma das tradições do cinema amador: os filmes de viagem, em que um cinegrafista capta vistas de algum lugar distante para um público predominantemente familiar. Mas também alude à relação dos sujeitos com o espaço urbano, apropriada no modo de imagens que gradualmente decalcam toda sua superfície[71].

Hlava ocupava o assento de passageiro da caminhonete do dono da construtora onde trabalhava. Quando avistou as torres do World Trade Center, ampliou o zoom para enquadrá-las. Depois da captação acidental, sem perceber o conteúdo da filmagem, manteve a câmera ligada enquanto o veículo prosseguia[72]. Do outro lado do túnel, já muito mais próximo do WTC, deparou-se com a torre norte em chamas. Hlava aponta a câmera novamente para o prédio, cujo topo aparece tomado de uma fumaça escura, e flagra o instante em que o segundo avião se choca contra a torre sul. Portanto, o mesmo vídeo registrou os dois impactos. Vista de baixo, com a torre ainda intacta centralizada, a filmagem dá a ver o impacto com grande clareza – ouvimos o barulho da aeronave se aproximando, adentrando o prédio e provocando uma enorme explosão. É um dos vídeos mais próximos e impressionantes do segundo impacto. Não temos, no *Youtube*, acesso ao filme completo, apenas a versões curtas, separadas entre si – uma amostra clara da fragmentação que é o traço essencial nos espaços de exibição da web, sobretudo o *Youtube*.

---

[70] Há uma série de versões deste fragmento do vídeo de Hlava no *Youtube*. É difícil determinar se e quando os espectadores estão informados sobre os detalhes da filmagem. Na versão analisada aqui, um pequeno fragmento de dezoito segundos, a informação de que o cinegrafista não percebeu as explosões consta nos comentários. Alguns dos vídeos que encontramos no *Youtube* são reportagens de emissoras norte-americanas; estas invariavelmente revelam este aspecto inusitado. É o caso desta reportagem da emissora de TV ABC, a primeira a divulgar o vídeo de Hlava, dois anos depois dos atentados:

[71] A expressão acabada desse ímpeto de dar visibilidade integral à cidade está nos mapas do Google, que conciliam fotografias de satélite com instantâneos captados na altura da rua.

[72] Informações retiradas da reportagem de Glanz (2003), publicada no jornal New York Times. http://www.nytimes.com/2003/09/07/nyregion/07TAPE.html?pagewanted=all . Acessado em: 14/01/2016.

Figura 2.3 Flagrante inadvertido do primeiro choque: o cinegrafista só percebeu que havia capturado o instante-chave duas semanas depois

O vídeo do primeiro choque revela uma estranheza um tanto incompreensível. Se observamos apenas a imagem em busca de seus efeitos de sentido, deixando de lado a informação de que o cinegrafista não viu o que filmou, surpreende o modo como a câmera simplesmente abandona as torres gêmeas logo depois de flagrar uma enorme explosão. Em contrapartida, se estamos cientes dos detalhes de fundo da filmagem espanta a coincidência temporal do zoom, aproximando-se das torres no exato momento do choque. Parece haver uma inteligência a dirigir o enquadramento neste momento decisivo. Assim como o flagrante da *webcam* de Staehle, esta outra captação do instante inaugural do ataque de 11 de setembro em certo sentido abdica de um sujeito, concedendo o protagonismo à máquina. Um automatismo uma escala acima daquele associado às tecnologias de captação de imagem desde o surgimento da fotografia, nos quais a participação humana resume-se, supostamente, a apertar um botão. Em ambos os casos, na *webcam* e neste vídeo amador, embora as diferenças formais óbvias, há registro – literalmente – sem olhar humano. É como se a imagem se fizesse sozinha.

No primeiro caso, o automatismo é óbvio: há uma câmera fixa em funcionamento perpétuo. No segundo, cujas particularidades formais diferem sensivelmente, constituindo uma câmera-subjetiva, o “olhar” propriamente dito é o da máquina – o cinegrafista apenas a

opera, distraído; resume-se a acionar o zoom mecanicamente quando nos arredores das torres gêmeas, esta atração turística nova-iorquina. E isso no interior de outra máquina, o automóvel. Ora, daquela posição o olho humano de fato não veria a explosão: é graças ao zoom, ao jogo de lente que só a máquina alcança. Em *O homem com a câmera* (1929) , de Dziga Vertov, Comolli (2008) vê a conjunção do cine-olho, onipotente, com a impotência do olho humano. "Um olho infalível se junta ao olho cegado que é o nosso". Nesta filmagem – que também se move e explora a cidade, mas já numa lógica consumista do turismo –, a substituição está completa.

> Com sua mecanização, hoje sua informatização, a soltura [da câmera] se põe evidentemente a serviço de outra escritura, provavelmente de outro projeto; a câmera se torna um olho frio, perfeitamente esvaziado da referencia ao humano que o cinema ainda carregava em seu apogeu (AUMONT, 2004, p. 70).

Quanto ao registro do segundo impacto, nítido e ruidoso – um documento visual histórico espetacular como poucos – o testemunho em direto do acontecimento violento impressionante impede que se fale em uma imagem sem sujeito ou sem olhar: o sujeito está inscrito na imagem enquanto testemunha do trauma. Nesta imagem, assim como em muitas outras relacionadas a este acontecimento, cabe a clássica afirmação de Lacan (1988) de que o sujeito não é o indivíduo que olha, mas sobretudo localiza-se na imagem, naquilo que nos olha de volta – uma alusão ao fato de que as determinações envoltas na construção dos sujeitos são externas, localizam-se no outro e no mundo. No caso da pulsão escópica, o ponto de partida é o olhar, um elemento pungente fixado no objeto visionado. No esquema lacaniano da visão, à clássica pirâmide invertida que parte do olho do indivíduo é interposta outra pirâmide, no sentido contrário, esta partindo do objeto; um esquema com "estrutura de reviravolta" (p. 85). O esquema de eixos cruzados do olhar tem como função estabilizar a visão, está em funcionamento o tempo todo – entre outras coisas, protege o sujeito da visão direta e insuportável do real ao erigir o que Lacan (1988) chama de anteparo, o núcleo dessa estrutura protetora.

> O significado desse último termo é obscuro. Entendo-o como uma referencia à reserva cultural da qual cada imagem é um exemplo. Seja como for chamado – as convenções da arte, esquema da representação, códigos da cultura visual –, esse anteparo *faz a mediação* do olhar-objeto *para* o sujeito, mas também *protege* o sujeito *desse* olhar-objeto. (FOSTER, 2014, p. 134, grifos do autor).

O olhar não é a visão, mas o chamariz nas coisas do mundo que atrai a atenção do olho. Em linguajar lacaniano, o olhar é o lugar do objeto pequeno *a* na pulsão escópica. A constituição do sujeito dá-se a partir de uma perda original, o preenchimento de um vazio por parte do significante – que é, como dissemos, externo à consciência, da ordem da linguagem. Mas este preenchimento também é falho, pois uma característica do significante é jamais completar o sentido. Lidar com essas brechas passa a ser a condição do sujeito, cuja dialética constitutiva irá criar uma espécie de ilusão ou fantasia – o que o senso comum chama de realidade. Compensamos essa perda e cremos preencher as lacunas alienando o vazio original em objetos da realidade imediata. É aí que entra o que Lacan chama de objeto *a*, o objeto que por definição jamais poderá ser alcançado mas cujo efeito é causar o desejo, que por sua vez estará projetado em objetos efetivos da vida. O objeto *a* surge do efeito do simbólico sobre o real, processo de significação liderado pelo significante e que não se completará na íntegra, deixando um lapso que será encoberto pelas imagens da ordem do imaginário. Tais imagens obviamente não saciarão o desejo, gerando no sujeito a pulsão. Isto é: o movimento sempre insaciado em direção ao objeto *a*, numa trajetória que tangenciará esta coisa inexistente, mantendo o desenrolar ininterrupto do desejo e da pulsão – no fundo, o objetivo último da pulsão é apenas gerar mais pulsão.

Na pulsão escópica, o movimento em questão é o do ver. Ver o quê? O olhar, o lugar ou posição de um objeto ou imagem no qual o objeto *a* está alienado. O ponto no campo escópico que nos olha de volta, isto é, que de alguma forma ocupa uma posição fundamental e se destaca, torna-se atrativo. O olhar (e o objeto *a*), embora fugazes, não são o real. Encontram-se no interstício entre o real, o simbólico e o imaginário. Na verdade, o esquema da pulsão escópica serve para organizar a visão. Porque o real mesmo não pode ser visto e sua proximidade gera angústia e não satisfação. Por isso, a intrusão do real, o instante de seu vislumbre, provoca o acionamento do aparato simbólico que produzirá novamente a estabilidade por meio de imagens com o estatuto de semblante. A tensão entre o vislumbre de um núcleo bruto e a necessidade de cobri-lo talvez seja um dos aspectos centrais das imagens aqui em questão. Sendo assim, não se trataria apenas de representação ou inscrição do real não-simbolizável, mas, de alguma forma, de reprodução ou registro do jogo, tensão, conflito entre o real gerador de angústia e a estabilização pela via simbólica.

> Em nossa relação às coisas, tal como constituída pela via da visão e ordenada nas figuras da representação, algo escorrega, passa, se transmite, de piso para piso, para ser sempre nisso em certo grau elidido – é isso que se chama o olhar (LACAN, 1988, p. 74).

Na verdade, o esquema da visão no pensamento de Lacan (1988) desafia a tradição teórica que separa, de um lado, um sujeito observador dotado de um olho fixo e, de outro, um mundo repleto de objetos a serem observados. Neste sistema do olhar, o sujeito não é o ponto de partida do fenômeno da visão, mas principalmente o ponto de chegada (talvez o mais correto é dizer que, no esquema escópico lacaniano, há uma tensão nunca resolvida entre os dois eixos, um partindo do olho do observador, o outro partindo do olhar situado no mundo; formam-se aí duas linhas que nunca se encontram, numa estrutura quiasmática, uma dinâmica que Lacan (1988) definiu como a dialética entre o olho e o olhar).

Pensado no esquema lacaniano, este vídeo que flagra o segundo choque abala a estabilidade construída pelo anteparo. O instante do impacto e da explosão desmonta momentaneamente a proteção erigida pela mediação do anteparo e remete ao encontro impossível com o real insuportável. A visão do horror da torre imensa em chamas já produz um desequilíbrio. Eis que, nesta imagem pungente irrompe o avião comercial cheio de pessoas e provoca uma segunda explosão, um lance totalmente inesperado. O efeito enquadra-se no já mencionado realismo traumático: um realismo cuja força não reside na explicitação transparente da realidade, mas na remissão momentânea ao encontro muito mais potente e violento com um real profundo. O caráter instantâneo e efêmero deste encontro faltoso incita a repetição do vídeo, outro traço deste realismo do trauma (o modo de exibição no *Youtube* e outros espaços digitais favorece a repetição da veiculação dos vídeos). A repetição dessa imagem tanto domestica quanto reitera o efeito traumático.

Num contexto em que a multiplicação dos registros da realidade os esvazia de singularidade – e força a criação de subjetividades padronizadas – uma imagem como essa tem a capacidade de reinscrever um sujeito substancial na imagem, bem como de aludir a um certo retorno do real. Esses efeitos são indissociáveis da dimensão da catástrofe, um ataque que matou três mil pessoas e definiu a geopolítica no passado recente.

O terceiro registro da colisão do primeiro avião contra o WTC é de autoria dos documentaristas Jules e Gedeon Naudet[73], que filmavam nas ruas de Manhattan quando a primeira aeronave subitamente invadiu a cena. Temos acesso apenas a uma versão bastante reduzida disponível no *Youtube*[74]. Cerca de três segundos depois de iniciada a exibição do

[73] Nascidos na França mas naturalizados norte-americanos, os irmãos Naudet produziam um documentário sobre um grupo de bombeiros nova-iorquinos quando foram surpreendidos pelo ataque. Os cineastas acompanharam as operações de salvamento dentro das torres gêmeas, filmagens que originaram o filme *9/11*, lançado um ano depois.

[74] O vídeo pode ser visto neste link: http://www.youtube.com/watch?v=IE82r4ycQs4. Visualizado em 27/01/2016.

vídeo, um corpo estranho, um ruído sonoro e uma enorme sombra, fora de campo, no alto, interrompem a cena ordinária que enquadrava dois bombeiros parados numa esquina qualquer de Nova York. O cinegrafista mira o alvo móvel, aponta a câmera para o horizonte, onde estão as duas torres do WTC. Após quatro segundos, a aeronave choca-se contra a torre – mais correto talvez seja dizer que esta penetra o edifício, pois o que vemos é um buraco abrir-se, a sensação visual é a de um objeto entrando na fachada e provocando uma explosão. O operador aciona o *zoom* e aproxima do ponto atingido pelo ataque. Registra fogo e fumaça brotando da torre. Ao fundo, gritos de surpresa e alarme.

Mal o vídeo inicia e algo irrompe. E há uma certa demora, uma duração alongada no que poder-se-ia definir como o núcleo deste fato registrado na imagem: desde o abalo no arranjo dos elementos internos graças à intrusão – inicialmente sonora, sutil, sugerida – de uma sombra ainda informe até a consumação desta espécie de roubo que o objeto protagoniza na cena: o choque do avião na torre do WTC, ato que dá a conformação final – num movimento retrospectivo – a este núcleo. Porém, igualmente em retrospecto, pode-se captar naqueles três segundos iniciais do vídeo, quando um grupo formado por dois bombeiros, um guarda e um outro sujeito conversam aguardando alguma coisa, a espera anterior, a estabilidade interrompida – mais uma vez, a estrutura de irrupção do acontecimento homóloga à da imagem.

Neste vídeo, o realismo traumático se assemelha ao do vídeo amador de Hlava analisado acima. Com o agravante de que o vídeo do primeiro choque é aquele no qual a irrupção inesperada do abrupto é mais contundente: representa o início, mostra o fato inaugural, no qual se inscreve a ruptura. O instante do choque do avião com a torre é também o momento original do acontecimento. Esse momento desestabilizador e instaurador de descontinuidade está expresso no próprio vídeo, na sua estrutura de choque. A segunda colisão, da qual há copiosa disponibilidade de registros audiovisuais online[75], também surpreendente, estabelece o sentido para o acontecimento: confirma o ataque deliberado, agora é possível defini-lo como terrorismo. O primeiro impacto poderia ser um acidente.

[75] Este vídeo disponível no *Youtube*, por exemplo, compila 39 filmagens diferentes do impacto da segunda aeronave, seja por parte de emissoras de televisão, seja trabalho de cinegrafistas amadores: https://www.youtube.com/watch?v=yE-YeMBfeoM

2.3 Sinais de hibridização

A visualização sistemática dessas imagens leva à percepção gradual da hibridização entre os supostos vídeos amadores e trabalhos profissionais. A captura imprevista do primeiro choque pelo documentarista Jules Naudet – um cineasta, um profissional que naquele instante trabalhava em um filme sobre os bombeiros de Nova York – não difere fundamentalmente de inúmeros outros registros cuja autoria é desconhecida. A textura é um tanto granulada, o movimento de câmera torna-se bastante instável desde que o som alto e inesperado do aeronave surge na cena, o enquadramento treme quando o zoom aproxima a visão da torre recém atingida. Ou seja, uma série de operadores convencionalmente associados à estética do amador constam neste vídeo.

> A produção audiovisual de interesse jornalístico voltada para a internet caracteriza-se, entre outros aspectos, pelas múltiplas "mestiçagens", ou por hibridismos assumidos na produção e edição das imagens em movimento, inclusive por empresas noticiosas tradicionais (D'ANDREA, 2014, p. 286).

Em texto em que analisa imagens do atentado ao WTC, Jost (2004) contrasta os "*nobody shots*" ("tomadas de ninguém") das grandes emissoras de televisão – planos gerais das duas torres posicionados a longas distâncias – com os registros em câmera portátil operados por amadores, jornalistas, documentaristas: estas "na altura do homem" e com "ancoragem num olhar humano" (p. 75). Cunha então a expressão "imagens violentas" para definir essas imagens instáveis, realizadas com câmera na mão, por cinegrafistas que também se preocupavam em escapar do perigo. Em oposição, estão as "imagens de violência" da TV, planos impressionantes, que mostram ocorrências brutais, mas incapazes de transmitir a sensação corporal além da visão. As "imagens violentas" causam choques perceptivos ao propiciar uma "identificação com o corpo do cineasta, a construção de uma humanidade por trás da câmera" (p 81). Vê-se aqui uma diferenciação centrada nos efeitos estéticos e não em qualquer particularidade quanto à identidade do cinegrafista.

Ao discutir a força das imagens amadoras de atrocidades, Sontag (2003) menciona a exposição de fotos *Here is New York*, que, no final de setembro de 2001, reuniu no mesmo espaço imagens dos atentados feitas tanto por fotógrafos famosos quanto por anônimos não profissionais. O subtítulo da mostra, "Uma democracia de fotografias"[76], dá o tom do espírito

[76] No original em inglês: "A democracy of photographs".

de equivalência que regia a iniciativa. Segundo a autora, algumas fotos amadoras atingiam qualidade comparável às profissionais e, na maioria dos casos, não era possível distinguir se a imagem originava-se de um fotógrafo tarimbado ou de alguém sem formação na área. Ainda que exalte essa equivalência, Sontag (2003) reconhece que, no que se refere a testemunhos de sofrimento, há um apreço contemporâneo por imagens amadoras, consideradas mais autênticas por não conterem qualquer traço de falsificação. No fundo, essa preferência revelaria uma desvalorização do artístico, associado à insinceridade e à manipulação. Mais uma vez: para Sontag (2003), é um efeito obtido por amadores *stricto sensu* e por profissionais e artistas que apostam em linguagens rudimentares.

Figura 2.4 Registro da primeira colisão: aeronave irrompe e surpreende filmagem em andamento

A noção de amador no audiovisual remete tanto a uma figura histórica quanto a uma estética. Os filmes amadores – seja a produção de filmes ficcionais por não profissionais, sejam os filmes domésticos e de família – estiveram historicamente associados ao lazer e ao espaço privado, processo ligado tanto à delimitação de um espaço privado como lugar de consumo (de câmeras, projetores, depois vídeo-cassetes) quanto à construção de um espaço

público em torno dos meios de comunicação de massa do qual a vida doméstica encontra-se separada. A produção audiovisual amadora no contexto das mídias digitais removeu essa fronteira, como fica claro, por exemplo, na prática de exposição da intimidade em ambientes digitais como as redes sociais – incluindo aí imagens do âmbito doméstico outrora restritas à circulação entre familiares e amigos. Uma força subterrânea de separação entre o profissional e o amador em certo momento inverte o sentido e dá lugar à um movimento de hibridização. Como observa Allard (1999), trata-se menos da ampliação de um espaço público em direção à inclusão de novos atores e mais de um ímpeto privatista – da constituição e ampliação de um gigantesco espaço virtual dominado por interesses privados.

É um fenômeno paradoxal: ao mesmo tempo em que se difunde uma estética do amador cuja força reside exatamente naquilo que a distingue do profissional – não manipulada, mais sincera e autêntica, como define Sontag (2003) – a produção e os usos dessa estética nas mídias são cada vez mais indistinguíveis. Portanto, talvez o traço mais significativo no que diz respeito a essas imagens no regime contemporâneo do visível seja essa hibridização generalizada. Neste cenário, o fator primordial na categorização de uma imagem como amadora é sua estética atrelada às condições de produção e não o preparo ou outros dados sobre a biografia do autor. O conjunto de imagens que é objeto do próximo capítulo – vídeos produzidos do interior de protestos de rua – corrobora o diagnóstico de uma mescla crescentemente complexa entre a produção dos grandes veículos de comunicação, de profissionais independentes, dos grupos de mídia alternativa, de ativistas sem formação em produção audiovisual, de curiosos, etc. No capítulo 4, porém, quando nos voltamos a flagrantes de abusos policiais nas periferias brasileiras, percebe-se uma separação mais clara, cuja fronteira obedece outros critérios, inclusive raciais e de classe. A questão da hibridização, central para o problema desta pesquisa, retornará ao longo do texto.

Nos exemplos das imagens dos atentados de 11 de setembro, há uma diferença marcante entre os vídeos analisados e as transmissões de televisão, com o ponto de vista fixo e posicionado à distância, a narração permanente e todas as legendas e outras intervenções na imagem. O choque do segundo avião foi captado ao vivo por todas as grandes emissoras de TV americanas, que, atraídas pela primeira parte do ataque e suas consequências (a fumaça densa e escura expelida pela torre norte já chamava atenção), transmitiam em direto de Manhattan. E há distinções significativas entre a temporalidade dos registros factuais amadores e a “poética da transmissão ao vivo” (MACHADO, 2000).

Na transmissão ao vivo, é relevante – e atraente ao espectador – a ameaça do imponderável, associado a uma "arte do improviso" que "incorpora o aleatório e o imprevisível na própria construção da obra" (MACHADO, 2000, p. 135). Há uma indefinição e indecidibilidade fundamentais: a possibilidade de intervenção do imponderável paira o tempo todo, tornando a imagem "indomesticável". Embora inúmeras vezes acidentes, erros e imprevistos ocorram, o fundamental na experiência fenomenológica da transmissão ao vivo consiste no risco. Isto é: mais essencial na ontologia do ao vivo é a ameaça mais ou menos velada do equívoco, essa abertura ao acaso em constante oposição aos esforços de controle e programação por parte da produção, do que o acidente de fato.

Ora, nos registros amadores que captam uma irrupção inesperada, a intervenção já está dada. Se, como quer Eco (1968), a transmissão ao vivo é uma obra aberta, o que temos aqui é uma obra já fechada. O fato de o lance de dados do destino ter atuado é que fez este vídeo destacar-se da mesmice dos registros amadores cotidianos e circular massivamente. Chega ao espectador já indexada como registro audiovisual de um flagrante. Ainda assim, o imponderável e a indeterminação das condições originais de produção do vídeo encontram-se inscritos no material imagético.

> Embora a transmissão direta propriamente dita seja uma experiência fenomenológica especifica, imprevisível e irrepetível, o seu registro em fita magnética ainda guarda parte das marcas de incompletude e de intervenção do acaso, impossíveis de encontrar em trabalhos realizados em outras situações produtivas (MACHADO, 2000, p. 126).

Trata-se de um efeito que persiste, por exemplo, em alguns dos vídeos analisados anteriormente, caso do vídeo do cineasta Jules Naudet que registra o primeiro choque. Ainda que tenha sido veiculado na televisão *a posteriori* – e mesmo depois de quinze anos – a imposição brusca do acontecimento à filmagem em andamento segue remetendo à condição de captação feita na própria duração da ocorrência. Filmado da altura do chão com um equipamento portátil, reproduz – assim como no filme de Zapruder – a experiência de um sujeito que transitava pelas ruas de Manhattan e teve sua atenção subitamente capturada pela emergência do avião. É este o efeito que o vídeo produz: a invasão da imagem por um objeto que mobiliza o olhar da câmera. Assim que surge o barulho intenso do avião, o bombeiro enquadrado na cena desvia o rosto e a atenção para o alto; em seguida, a própria câmera repete o mesmo movimento. Embora seja filmado para um profissional, está carregado da estética amadora. Traz elementos do realismo *caught-on-tape* descrito no capítulo anterior. É uma circunstância não-premeditada, que, uma vez desencadeada, passa a explicitamente

dirigir os movimentos da câmera móvel: o enquadramento responde aos sobressaltos que são da ordem do referente, uma postura reativa. E, de certa forma, automatizada: ao mesmo tempo em que a câmera subjetiva alude ao olhar antropomórfico, a suspensão de sentido própria à imagem traumática (BARTHES, 1990) produz também uma suspensão instantânea da subjetividade em nome de um domínio do objeto e do mundo.

Em muitos dos vídeos amadores que flagram acontecimentos, a remissão à mediação da telinha do celular – e ao processo de subjetivação – convive com um protagonismo do referente. Há, nessas imagens, uma primazia do objeto filmado no jogo entre sujeito, câmera e mundo. Se o ato de ligar a câmera resulta de uma escolha, nesses flagrantes, muitas vezes, a decisão funciona como uma resposta a um chamamento que parte do mundo. E são os eventos decorrentes de contingências externas ao sujeito que governam a operação de filmagem (enquadramentos, movimentos de câmera, zoom, duração do plano). Nesses vídeos, o sujeito situado diante do acontecimento filmado sobretudo responde a este chamado do mundo. E os eventos que interpelam e governam o *cameraman* acidental são também o que atrai o olho do espectador.

Esse protagonismo do referente que, de certa forma, dirige os movimentos de câmera de um cinegrafista mergulhado em um acontecimento sobre o qual possui pouca ou nenhuma influência fica patente, por exemplo, em registros de desastres naturais. É uma estrutura comum em vídeos realizados no *tsunami* japonês de 2011, outro acontecimento catastrófico repleto de documentação amadora tomada na duração do evento – e mais um exemplo no qual esses testemunhos urgentes ocupam um protagonismo nos relatos. Vamos analisar duas imagens relativas a esses eventos.

A observação pura e simples do primeiro vídeo[77] não esclarece o quanto o cinegrafista sabe, de início, sobre o terremoto e o *tsunami*. Durante quarenta e dois segundos, vê-se apenas ondas no horizonte distante e, embora soem algumas sirenes ao fundo, não se percebe a anormalidade. É claro que o espectador do *Youtube*, quando clica no *play*, já sabe-se diante do *tsunami* japonês de 2011, informação que consta no título da página que exibe as imagens. Mas, se nos detivermos exclusivamente no que é mostrado no filme, é só a partir do instante 42 seg., quando uma vaga atravessa a barreira de concreto, que o extraordinário começa a invadir a tela. Aos 1min50seg, o zoom a enquadrar os barcos se movendo sinaliza que o acontecimento pode atingir o patamar de desastre. Aos 2min20seg, as ondas atravessam uma segunda barreira. Aos 2min30seg, a câmera se agita, aponta para o chão, o cinegrafista se

[77] O vídeo está disponível neste link: http://www.youtube.com/watch?v=5K6evRtpdAw. Acesso em 27/01/2016.

move, corre até um terreno mais alto: a água já se aproxima do ponto onde ele está. Instala-se de vez a ameaça. Desde então, o *cameraman* é um sujeito ao mesmo tempo ameaçado e desafiador, que se arrisca em nome da filmagem.

Até o fim, ele registrará a evolução do mar a submergir gradativamente toda a marina que é cenário do vídeo – de artefato humano, sobram apenas os barcos. No instante 8min, enquadra uma ponte até então oculta, com uma van parada, "atacada" pelo choque das ondas por diversos lados (impossível identificar se há alguém dentro do veículo). O operador move a lente: outrora distantes, os barcos foram levados pela correnteza a uma área próxima ao cinegrafista. Aos 8min25seg, ele sobe mais um lance de escada – uma corrida acelerada e urgente. Mira a câmera para baixo e mostra as águas invadindo o espaço que ocupava (vangloria-se de ter-se arriscado até o último instante)?

Figura 2.5 Flagrante amador do tsunami japonês: risco cada vez maior para o cinegrafista

Foi a ciência da aproximação de uma onda gigante o impulso para acionar a câmera? Ou ele simplesmente gravava algo próximo ao mar quando a maré subiu e atraiu sua atenção? A impressão é de que ele liga a câmera já ciente do fenômeno natural em andamento. Neste caso, o sujeito – e não a imagem – foi surpreendido pela irrupção deste evento. Pode-se aventar, porém, que a versão a qual temos acesso está editada e existe em algum lugar um

vídeo mais longo. Não sabemos, nem saberemos – e é bom salientar que essas questões acerca da psicologia do cinegrafista estão um tanto caricaturais, pois não cremos numa consciência límpida e uma intencionalidade clara por parte do sujeito que filma.

Em um nível raso, sem mergulhar na complexa hermenêutica desse sujeito, o vídeo em si sinaliza para a ação de um ímpeto de registrar o fenômeno grandioso. A irrupção de um evento cujas causas são da ordem do mundo, sobre as quais o sujeito não exerce influência alguma, redunda em comandos em série: mire o celular, aperte o botão, filme, capte, compartilhe, faça circular. Na verdade, a impressão é de que há uma automatização do processo: este sujeito encontra-se programado para filmar (a constatação sobre o automatismo procedimental não brota desse exemplo específico, mas da análise sistemática de vídeos amadores que captam fatos de relevância). Perguntado, o cinegrafista seria incapaz de responder racionalmente sobre por que registrar visualmente este fato – não seria mais sensato usar o aparelho para alertar parentes e amigos?

Interpelado originalmente pelo movimento incomum do mar, este cinegrafista amador manterá a câmera ligada mesmo quando as ondas tomarem conta de quase todo o espaço diegético, ameaçando-o – o título do vídeo no *Youtube* anuncia: "This man risked his life to film"[78]. Ou seja, a vontade de documentar explicita-se não apenas na ação inaugural de acionamento da câmera, mas também na manutenção do ato por quase dez minutos, isso em condições de aparente insegurança. Dominado pela pulsão escópica, o cinegrafista parece arriscar-se até o limite.

De fato, salta aos olhos a imposição, a urgência e a atratividade visual do referente. O espetáculo de destruição descortina-se tão arrebatador e ostensivo que parece tomar conta do cinegrafista: cada estouro de onda, cada movimento abrupto dos barcos chamam o enquadramento para si. O acontecimento – suas nuances e desenrolares, suas micro-irrupções – governa a câmera. O tempo alongado do filme, um plano-sequência de quase dez minutos com ritmo pendendo para o lento, resulta da temporalidade do próprio fato: o mar, tal um bloco único que se avoluma, se apropria dos espaços com certa demora, diferentemente de representações de maremoto vistas no cinema, em que uma única e enorme onda, dotada da típica forma ondular, "quebra" sobre a cidade[79]. No entanto, não há sobras na ação, nem

---

[78] Em tradução livre: "Este homem arriscou sua vida para filmar".

[79] Nesta cena do filme coreano *Haeundae* (Yoon Je-kyoon, 2009) disponível do *Youtube*, vê-se a aproximação de um tsunami cuja formação é ondular – a onda quebra já na praia: https://www.youtube.com/watch?v=k8IAgUNr6x4. Embora visualmente belo, este modo de figurar o maremoto difere consideravelmente dos registros que abundam na internet (portanto, há diferença marcante entre "representação" e "realidade").

insistência em um enquadramento na busca de algo mais fundamental atrás ou além da imagem. Embora lento aos olhos de uma cultura audiovisual dominada por montagens velozes, esse plano-sequência está cheio de acidentes no nível mais aparente, desenlaces que monopolizam a atenção e resolvem-se na camada mais superficial. Nota-se os apuros do operador ao tentar mostrar tudo o que ocorre em seu campo de visão – inepto, vacila no movimento de câmera.

Sendo assim, este vídeo, bem como os demais registros de *tsunami*, constitui-se não de um, mas de uma série de instantes decisivos. No vídeo descrito acima, fomos especialmente afetados no instante em que a primeira onda estoura; quando o cinegrafista corre para escapar da invasão das águas; quando o cinegrafista enquadra os barcos próximos de si; no trecho em que as ondas ameaçam um veículo parado na ponte; quando o câmera pela segunda vez alcança um terreno mais alto para escapar da corrente. Ou pode-se localizar a pungência dessas imagens no próprio avanço contínuo, destrutivo, do oceano. Em suma, há algo que é da ordem do referente que nos olha de volta nestes vídeos de desastres naturais – a noção de olhar entendida aqui na acepção lacaniana.

Em tese, estamos diante de fatos cuja causa encontra-se exclusivamente em contingências da natureza. Ninguém representa para a câmera, não há encenação no sentido estrito, não há intervenção humana no decorrer da cena, a não ser indiretamente: as construções artificiais que se tornam obstáculo para o mar. Não existe vislumbre de corpo humano em nenhum momento do vídeo. Vê-se, a partir de uma câmera subjetiva, o mundo em sua performance neutra, destruindo todo e qualquer ente (passa por cima do natural e do artificial). Ao homem (a este específico, mas também à espécie humana diante de força natural de tal magnitude) resta a única alternativa de filmar. Isso aparece mais evidentemente em outro vídeo[80] do evento japonês, no qual a intensidade da destruição é maior. Neste, aparentemente, o cinegrafista fica sem escapatória, não há opção de fuga. Assiste, do topo de um prédio, à ruína generalizada.

O cenário é a beira de um rio já transbordante, mas com os arredores ainda intactos. É possível ver a avenida paralela ao rio e, do outro lado desta, um prédio com estacionamento (cheio de automóveis), seguido de uma vila de casas (além da construção sobre a qual posta-se o cinegrafista acidental). Quando o vídeo se inicia, a corrente já carrega um bolo de carros e as ondas começam a tomar conta da avenida. Ao final, praticamente toda a vila de casas estará inundada. Dezenas de construções serão devastadas e os carros vistos no início das

[80] O vídeo pode ser visto em http://www.youtube.com/watch?v=ceym2c18OQM. Acessado em: 27/01/2016.

filmagens vão desaparecer do campo de visão. Nos últimos instantes, a água se aproxima ameaçadoramente do parapeito em frente ao operador. Como o vídeo descrito antes, este também estrutura-se pelo progresso contínuo das águas – agora mais veloz e arrasador.

Figura 2.6 Rodeado pelas águas e sem saída, o cinegrafista opta por filmar

Sem saída e testemunha de uma devastação singular, o operador desta filmagem é um sujeito ainda mais desprotegido, ameaçado, impotente. E este protagonismo do acontecimento, cuja aleatoriedade governa todas as ações, cujo desenrolar como que "dirige" a câmera, está inscrito nessas imagens. O evento dá-se a ver, narra a si próprio, e o sujeito, encastelado, tenta desajeitadamente gravar no celular o espetáculo de destruição no qual está metido. Neste vídeo, não há nem o tom desafiador do cinegrafista descrito anteriormente. Naquele, a assunção deliberada do risco denotava ambiguidade, entre o fascínio e a provocação. O operador se movia, desfrutava de alguma liberdade de escolha na troca com os referentes (ainda que o espaço de ação fosse mínimo). Agora, não há negociação: um operador fixo restringe-se a mover a câmera entre três tipos de enquadramentos, num diâmetro de 180 graus.

2.4 Forma narrativa em banco de dados

Se nos detivermos apenas ao que está disponível no *Youtube*, o grande relato audiovisual do *tsunami* japonês abarca uma infinidade de vídeos amadores, tele-reportagens, montagens de registros anônimos feitos por internautas também anônimos (espécies de pastiches de reportagens jornalísticas). A soma de todos esses documentos – cuja quantidade é incalculável – redunda em uma coleção vastíssima de evidências visuais deste acontecimento de importância histórica. O conjunto de documentos legados pelo episódio 11 de setembro também evidencia que, no contexto midiático contemporâneo, os flagrantes de eventos devem ser pensados não apenas isoladamente, mas em relação com outros registros do mesmo episódio. A construção dos acontecimentos não se dá exclusivamente por meio de uma ou outra peça narrativa, mas por uma miríade de testemunhos, relatos, versões (reportagens jornalísticas em todos os suportes midiáticos, filmagens da lavra de amadores e de câmeras de segurança, entre outros enunciados factuais). A soma de todos esses documentos – cuja quantidade é incalculável – redunda em uma coleção vastíssima de evidências visuais deste acontecimento de importância histórica.

Conforme Manovich (2001), a ontologia do ciberespaço remete a uma estrutura de banco de dados. Neste ser-computacional, a imagem é uma interface para um *database*. Duas consequências derivam daí: os objetos se aprofundam, tornam-se imersivos e tridimensionais; e a narrativa linear reinante durante séculos dá lugar a uma estrutura não-hierarquizada, interativa e hipermidiática. Sai o domínio da estrutura sequencial-temporal, entra em cena a narrativa espacial, na qual o público imerge de maneira mais literal, navegando por janelas, ícones e páginas, escolhendo um caminho a partir de uma série de opções pré-estabelecidas por programadores. Nas mídias tradicionais, se é espectador passivo e a imersão se dá em um sentido psicológico, mental e figurado. Nos meios digitais, o público entra em um espaço virtual, isto é: dotado de uma materialidade, a da tecnologia computacional-digital, que propicia a construção de uma imagem modular na qual o usuário produz ações com consequências imediatas e visíveis.

Portanto, a forma narrativa própria a espaços computacionais não obedece à consagrada armadura linear e sequencial, em que cada ação estabelece uma relação lógico-causal com a anterior, mas apresenta-se com a estrutura não-hierarquizada, interativa e hipermidiática do banco de dados. Cada espectador constrói sua própria narrativa a partir de uma coleção de registros, por vezes interminável. Acontecimentos midiáticos e históricos de

grande magnitude originam sites que são, ao mesmo tempo, arquivo, memória e narrativas em potencial.

> No nível da representação, [a imagem digital] pertence à dimensão da cultura humana, entrando automaticamente em diálogo com outras imagens, outros "semas" e "mitemas" culturais. Mas em outro nível, é um arquivo de computador apto a ser lido pela máquina, formado por números representando os valores de cores de cada pixel. Neste nível, entra em diálogo com outros arquivos de computador. Este diálogo não se dá na dimensão do conteúdo, do significado e das qualidades formais da imagem, mas no tamanho, tipo e formato de arquivo, no tipo de compressão utilizada, e assim por diante. Em suma, essas dimensões pertencem mais à própria cosmogonia do computador do que à cultura humana (MANOVICH, 2001, p. 45).[81]

O caso do atentado às Torres Gêmeas novamente serve de exemplo. Há pelo menos dois importantes sites que armazenam centenas de vídeos e fotografias dos atentados. Um deles, na verdade, é uma seção enorme dentro do portal norte-americano *Internet Arquive*, dedicada apenas a imagens do 11 de setembro.[82] Esse arquivo informa conter mais de três mil horas de material audiovisual sobre o ataque, prioritariamente conteúdo televisivo. O outro site é uma iniciativa do National September 11 Memorial & Museum, museu situado no local onde ficavam as duas torres: um espaço na web batizado de *Make History*[83], que estimula as pessoas a postarem fotos, vídeos e histórias escritas sobre experiências individuais na ocorrência do atentado.

Os *websites* em geral são um exemplo notório de uma estrutura de banco de dados, que organiza-se em torno de uma coleção de conteúdos e que não obedece a uma lógica linear. O usuário que navega dentro de um site pode fazer o caminho que bem entender. Nos sites citados, o internauta poderá ver primeiro os vídeos do desabamento das torres e só depois aqueles que mostram os aviões se chocando, eventos cronologicamente anteriores. A forma como o *Youtube* apresenta as sugestões de "vídeos relacionados" também remete ao modelo de coleção não-linear – na verdade, um tanto caótica – que caracteriza os meios digitais.

---

[81] Tradução do autor: "On the level of representation, it belongs on the side of the human culture, automatically entering in dialog with other images, other cultural "semes" and "mythemes". But on another level, it is a computer file that consists of machine-readable header, followed by numbers representing color values of pixels. On this level it enters into a dialog with other computer files. The dimensions of this dialog are not the image's content, meanings or formal qualities, but rather file size, file type, type of compression used, file format, and so on. In short, this dimensions belong to the computer's own cosmogony rather than to human culture."

[82] Endereço da seção sobre o 11 de setembro no site *Internet Arquive*: http://archive.org/details/911

[83] Endereço do site *Make History*: http://makehistory.national911memorial.org/

Um banco de dados repleto de registros factuais ligados a determinado evento estabelece uma relação com a realidade caracterizada pela abundância e o excesso. Em vez de um flagrante único, singular, dotado de uma aura de autenticidade – uma imagem, um *punctum*, um instante decisivo – temos um regime do visível que multiplica os testemunhos: profusão de versões, de ângulos, de pontos de vista. Um real registrado por todos os lados, escaneado em todas as dimensões, decalcado em todas as nuances. A documentação abundante do acontecimento que irrompe possibilita a repetida observação do vislumbre do real (em si mesmo não-simbolizável, efêmero em sua aparição).

Ainda assim, a ideia de que o contexto de disseminação de câmeras e proliferação de registros de pessoas, ações e fatos gera uma espécie de documentação integral da realidade não sobrevive a uma análise acurada. Continuando no exemplo do 11 de setembro: embora a infinidade de registros visuais, há toda uma dimensão deste acontecimento pouco ou quase nada filmada ou fotografada. Não há imagens internas às torres imediatamente após o choque, nem do que houve dentro dos aviões sequestrados, nem dos terroristas atuando. Mais de três mil pessoas morreram, mas, nos vídeos e fotos disponíveis, quase não há cadáveres. Vendo os aviões batendo com as torres, vendo as torres despencando, só podemos imaginar o que efetivamente ocorria lá dentro. E toda essa dimensão não-visível, do oculto e do sugerido, também aparece como elemento-chave na força das imagens do 11 de setembro.

A estrutura de banco de dados e a coleção de testemunhos visuais da efemeridade do real remetem mais uma vez ao realismo traumático. De certa forma, a multiplicação dos registros e sua disponibilidade nos espaços virtuais incitam a repetição. Essas imagens trazem a inscrição do acaso e do fortuito, mas solicitam a repetição: o mesmo vídeo visto diversas vezes; o mesmo acontecimento visto por diversos ângulos. Estimulam uma compulsão pelo ver e rever, como percebe qualquer pessoa que já gastou longo tempo assistindo a vídeos no *Youtube*. O automatismo, portanto, domina tanto o cinegrafista quanto o espectador.

O conjunto de efeitos associados à estética do amador pode carregar uma promessa de que tal imagem ofereceria uma reprodução mais imediata da realidade, ainda desprovida de outras camadas de sentido, algo como uma primeiridade. Essa promessa, obviamente, não se concretiza: são novos modos de produção de ilusão referencial. Ainda que esses objetos audiovisuais em si mesmos reproduzam a urgência da captação, invocando uma singularidade sustentada na precariedade e na crueza com que documentam fragmentos de acontecimentos impactantes, o contexto de enunciação pende para o excesso (de palavras, imagens, vídeos relacionados ao mesmo acontecimento ou a acontecimentos semelhantes, além da

disponibilidade de ferramentas hipermidiáticas que permitem novas buscas sobre o mesmo tema). Não há pobreza sígnica, mas excesso de máscaras – e aqui se percebe o quanto o contexto de enunciação contrasta com o efeito de real alcançado pelo vídeo em si mesmo, particularizado por simular uma reprodução direta e imediata com o concreto do mundo, mas visto e compartilhado em um ambiente povoado de conteúdos.

Um dos aspectos fundamentais nestes documentos digitais de cunho realista é seu estatuto de matéria-prima, vinculado à sua incompletude essencial – sua busca por sentido, conforme discutimos no capítulo 1. Se o plano-sequência de Zapruder já demandava a inserção em uma narrativa que o dotasse de sentido, o que dizer da imagem digital, um objeto já feito para ser alterado, manipulado, conforme apontam teóricos das novas mídias, como Manovich (2001). É inerente aos objetos digitais a facilidade de manipulação dos dados numéricos que os estruturam e constituem sua realidade profunda. Qualquer usuário pode produzir alterações em uma fotografia ou encadear vídeos em uma montagem, atribuindo novos sentidos. Mais uma vez, está em jogo o estatuto de verdade das imagens, aspecto crítico em se tratando de registros documentais. Nos dois próximos capítulos, a dimensão da evidência estará novamente em relevo, numa abordagem sobretudo política. No capítulo que segue, o foco serão vídeos capturados durante a onda de protestos pelo mundo nos anos recentes, com ênfase nas manifestações brasileiras de 2013. A discussão parte da atribuição de um grau superior de autenticidade a imagens captadas no interior dos atos pelos próprios manifestantes, cujas marcas da estética do amador as tornam mais verídicas ao olhar contemporâneo.

3. Participação e resistência em imagens de manifestações de rua

A onda de protestos e ocupações de cunho político deflagradas pelo mundo em anos recentes – Primavera Árabe, Occupy Wall Street, Indignados na Espanha, Jornadas de Junho no Brasil – são mais um acontecimento fundamental do século XXI no qual as imagens produzidas por pessoas comuns, não-profissionais, centralizam os relatos dos eventos. Aquilo que na estética do amador indica espontaneidade e autonomia em relação ao profissionalismo e à mediação das corporações da comunicação de massa coaduna com o discurso de movimentos que afrontam o poder político-econômico (ditaduras com controle ferrenho sobre a informação, na Primavera Árabe; a relação promíscua entre governos, o setor financeiro e corporações de mídia, nas democracias). Isso vale tanto para os efeitos de sentido das imagens em si, cuja força de verdade reside na posição física no interior dos acontecimentos, quanto para o modo de circulação em redes sociais e outros espaços da web, também supostamente livres da interferência de interesses econômicos e institucionais. Em ambos os aspectos – o ponto de vista da tomada e os espaços onde a imagem flui e ganha visibilidade – a resistência e o desvio estão associados ao posicionamento em lugares não colonizados pelos poderes institucionalizados. Curiosamente, tal discurso tem eficácia tanto em ditaturas extremamente autoritárias, quanto em democracias liberais.

O conjunto de ruídos das imagens filmadas pelo celular, cuja forma suja, crua e instável produzem uma imagem violenta (JOST, 2004) também torna-se especialmente eficaz na representação de movimentos contestatórios. Contrastam sensivelmente com as imagens estáveis e nítidas da televisão, cujo ponto de vista, nesses acontecimentos, situa-se à distância. Mais uma vez, a falta de uma filiação clara dos registros amadores da realidade na cultura comunicacional (o fato de não estarem estabilizadas em um gênero discursivo específico) reforça esse sentido de autonomia e beneficia sua eficácia de discurso e narrativa alternativos.

Uma das características apontadas nas interpretações desses protestos – muitas vezes analisados como fenômenos interligados – é a horizontalidade de seus movimentos, formados por indivíduos comuns, independentes de partidos e ou outros grupos políticos, ou por movimentos sociais com características muito diferentes de movimentos tradicionais. Esta afirmação de Castells (2013) é reveladora sobre essa perspectiva que aponta semelhanças, inclusive formais, desse ativismo horizontal e espontâneo com a estrutura não centralizada das novas redes de comunicação.

> A questão fundamental é que esse novo espaço público, o espaço em rede, situado entre os espaços digital e urbano, é um espaço de comunicação autônoma. A autonomia da comunicação é a essência dos movimentos sociais, ao permitir que o movimento se forme e possibilitar que ele se relacione com a sociedade em geral, para além dos controles dos detentores do poder sobre o poder da comunicação (CASTELLS, 2013, p. 20).

Embora deva-se observar com ceticismo o discurso que atribui poderes libertários inéditos às mídias digitais (um discurso que carrega traços da estratégia de poder no capitalismo tardio) é fato que, em poucos acontecimentos, revelou-se tão claramente o potencial transformador e de resistência das novas tecnologias de comunicação, seja para a produção, seja para a difusão de registros e relatos das ocorrências em tempo real.[84]

Nessas imagens, o amadorismo não está associado à inocência de um cinegrafista neutro, que simplesmente testemunha o fato a uma certa distância. Trata-se de um sujeito engajado na cena em todos os sentidos: filma de dentro e, ao mesmo tempo, adere aos ideais do movimento. É uma circunstância de filmagem na qual a demarcação da posição no espaço, da perspectiva a partir da qual o olho da câmera vê e do lugar de enunciação da imagem vem acompanhada da fixação de uma posição política. De certa forma, todo documento visual tomado da realidade faz isso: assume uma perspectiva político-ideológica expressa, por exemplo, na localização espacial do ponto a partir do qual o objeto é visto, mesmo em circunstâncias em que há um esforço para apagar esse ponto de vista. Em vídeos de protestos, políticos no sentido mais estrito possível, a explicitação do viés político é uma das características marcantes do registro visual; incorporada ao sujeito, a câmera-celular expressa as movimentações corporais no interior do ato, inclusive as reações numa eventual dispersão agressiva do ato pela polícia. Nas manifestações de junho de 2013 no Brasil, por exemplo, essa assunção da subjetividade do registro por parte dos ativistas fez transparecer ao grande público, como poucas vezes se viu, o caráter enviesado, igualmente subjetivo, dos enunciados produzidos pelos telejornais, por exemplo, cujas câmeras estavam posicionadas sempre à distância, fora da massa de pessoas (em helicópteros, atrás da linha da polícia, etc.).

Os vídeos tomados de dentro dos protestos ostentam uma força de autenticidade que não se fia tanto no valor de evidência, na distinção precisa de um fato específico cujos detalhes serviriam a propósitos elucidativos (embora, em alguns casos, esse atributo de prova associado ao flagrante visual esteja colocado, como veremos a seguir). Há aqui uma verdade

---

[84] Os ativistas envolvidos em grandes protestos comumente rechaçam esse protagonismo da internet, embora reconheçam sua importância. Abordaremos este aspecto a seguir, quando detalharmos alguns aspectos da atuação do Movimento pelo Passe Livre (MPL).

da própria manifestação, de sua existência e dimensão, que, na imagem, está associada a uma função de simples mostração. Esse dar a ver, combinado às características estéticas da câmera engajada, propicia um efeito de convocação ligado às propriedades performativas da imagem: isto é, a aptidão de provocar consequências efetivas *a posteriori*, de intervir na realidade e no desenrolar dos acontecimentos.

Machado (2000) destaca, nas transmissões televisivas em que prevalece a instância do ao vivo, exatamente a capacidade de provocar ações imediatas, com consequências reais no andamento dos fatos, inclusive nos grandes acontecimentos históricos – uma leitura da propriedade das imagens que se encaixa nos vídeos analisados neste capítulo, sejam os transmitidos ao vivo, seja numa circulação temporalmente próxima à captação das ocorrências. A argumentação rebate o negativismo de muitos teóricos[85] no que se refere à televisão e uma temporalidade que cola a veiculação do fato ao próprio fato, eliminando a distância supostamente necessária ao pensamento.

> A diferença, em relação a outros meios, é que a reflexão do telespectador, por se dar ao vivo, ou seja, num processo que ainda está em andamento, pode tomar a forma de ação política e, em alguns (mas não poucos) casos, resultar em mobilização. [...] O tempo presente, na verdade, em lugar de eliminar o pensamento, desafia-o a operar em condições de atuação e atualidade, em pleno calor dos acontecimentos (MACHADO, 2000, p. 40).

Esse potencial convocatório dos vídeos amadores distribuídos pelas redes emerge nas narrativas a respeito da onda de protestos na Tunísia, catalizador da Primavera Árabe – e, conforme Castells (2013), também o propulsor de movimentos na Europa e nos Estados Unidos. O estopim dos movimentos que culminaram na deposição do ditador tunisiano Ben Ali, em janeiro de 2011, foi um caso a princípio isolado: a auto-imolação do vendedor de rua Mohamed Bouazizi, na pequena cidade de Sid Bouzid, em protesto contra o governo local, que confiscou sua banca de frutas e verduras. Bouazizi, um jovem de 23 anos, não possuía histórico de envolvimento político e sua morte é sempre atribuída a um ato de "desespero" (MACKEY, 2011). No mesmo dia, um grupo de pessoas começou a manifestar-se na frente do prédio público onde Bouazizi auto-imolou-se (ele foi levado ao hospital e morreu duas semanas depois). Um primo de Bouazizi, Rochdi Horchani, filmou esses atos e postou o vídeo no *Facebook*[86]. Esse e outros vídeos produzidos pelos manifestantes foram compartilhados

---

[85] Machado (2000) opõe-se sobretudo aos filósofos franceses Jean Baudrillard e Paul Virilio, cuja crítica ao meio alicerça-se na instantaneidade da informação veiculada pela televisão, carente de recuo reflexivo e distanciamento crítico.

[86] Uma versão do video pode ser vista neste link: https://www.youtube.com/watch?v=qP0ZGsAD_6M. Acessado em: 30/01/2016.

através das redes sociais por toda a Tunísia; os veículos locais, sob à censura do regime ditatorial, não noticiaram nada. Os registros amadores distribuídos pelas redes encorajaram outras manifestações no país, sobretudo na capital, Túnis, levando à deposição de Ben Ali, cerca de um mês depois. Os discursos sobre esse acontecimento apontam reiteradamente tanto o agenciamento desses vídeos no alastramento dos protestos (na Tunísia e em outros países árabes) quanto o empoderamento de sujeitos devido à posse do celular[87]. Em entrevista à rede Al Jazeera (RYAN, 2011), Horchani – o primo de Bouazizi – descreve como os manifestantes tomaram as ruas "com uma pedra na mão, um celular na outra" e conseguiram quebrar o "blecaute da mídia"; "a gente poderia protestar por dois anos, mas sem os vídeos ninguém notaria" (RYAN, 2011, s.p.). O texto informa ainda que outros casos de auto-imolação já haviam ocorrido antes na Tunísia, mas sem protestos gravados em vídeo. Um texto do jornal *The New York Times* também publicado na época realça, já no título, o protagonismo da imagem no processo: "O vídeo que desencadeou a insurreição na Tunísia" (MACKEY, 2011)[88].

O vídeo em questão, cuja duração é de 3min08seg, é uma típica captação de um protesto do seu interior, por um sujeito rodeado por outros manifestantes por todos os lados. Ao longo da filmagem, ele vai percorrer os 360 graus com a câmera, de modo a mostrar a dimensão do movimento. Várias vezes, o enquadramento vai se concentrar na fachada do prédio e subir até uma enorme placa fixada no topo, com dizeres em árabe. Trata-se do prédio público em frente ao qual Bouazizi auto-imolou-se. Esta informação consta em um texto assinado pela Associated Press, em francês, que aparece na página de exibição do vídeo no *Youtube* (o texto do jornal *The New York Times* onde encontramos essa imagem (MACKEY, 2011) também fornece a localização do protesto). No entanto, em nenhum lugar fica claro se este é o vídeo produzido pelo primo de Bouazizi e posteriormente difundido pelo *Facebook*.

Percebe-se uma série de operadores estéticos próprios aos vídeos amadores captados pelo celular, já elencados em capítulos anteriores: trata-se de um plano-sequência com mais de três minutos, a imagem tem baixa resolução, os movimentos de câmera são bruscos, a imagem treme o tempo inteiro. Essa movimentação é especialmente veloz, modifica o enquadramento com grande frequência e, na maioria das vezes, as escolhas não visam a enfocar um fato específico. Rodeado de manifestantes, o cinegrafista parece ansioso em enquadrar as diferentes partes do protesto ao mesmo tempo, resultando em uma imagem um tanto caótica e atabalhoada, que transmite um estado de excitação mas também de incerteza.

[87] É esse mesmo relato, centrado na disseminação de videos pela rede, que oferece Castells (2013).
[88] Tradução nossa: "Video that set off Tunisia's uprising".

A variação permanente da câmera sugere um olhar atônito e surpreso – coligado a um ímpeto de mostração. O fato relatado aqui é, simplesmente, a massa na rua, aglomerada diante do governo autoritário, em postura desafiante. Não há um instante decisivo, a erupção de uma ocorrência significativa que atravessa o campo de visão. Não há um detalhe específico e pungente a emergir na duração do vídeo. Trata-se de ligar a câmera e registrar o entorno, a realidade da massa concentrada. Com o ponto de vista demarcado em meio aos manifestantes, o cinegrafista se dilui na multidão; a alusão ao corpo e ao ponto de vista do sujeito (marca distinta das filmagens amadoras via celular) fica obliterada pela imposição de um efeito de coletividade. O sujeito do enunciação aqui é algo como a própria massa de manifestantes. O efeito não é nada próximo de flagrantes factuais analisados em outros capítulos, cuja eloquência de um referente específico que coopta o olhar fixa a distância entre sujeito e objeto (numa estrutura de reviravolta, conforme o esquema lacaniano).

Figura 3.1 Na Tunísia, tida como precursora da Primavera Árabe, os vídeos amadores figuram como elemento central na difusão nacional do movimento

A imagem não deixa, porém, de ostentar um caráter de evidência documental, sua função primordial a de provar a existência dos protestos em um país comandado por uma ditadura – conforme o depoimento do primo de Bouazizi à Al Jazeera, que realça o protagonismo do celular. O foco estará direcionado prioritariamente para o palácio

governamental, em linha com a orientação dos manifestantes, todos voltados para a construção (veem-se alguns policiais em frente ao palácio e, no final do vídeo, um sujeito que parece ser uma autoridade sai do prédio e conversa com alguns manifestantes).

Muitas pessoas falam ao mesmo tempo; as falas mais exaltadas atraem a câmera. Não há uma liderança reconhecível, nem cartazes, nem outros símbolos consagrados das manifestações políticas. O que vemos nas imagens corrobora permanentemente a narrativa de uma explosão massiva e espontânea, sem organização prévia e sem liderança, desencadeada por um fato marcante – o ato de Bouazizi ocorreu neste mesmo dia, no turno da manhã. A falta de uma organização interna ao vídeo, um registro cuja anarquia formal parece espelhar o traço anárquico do movimento no qual o cinegrafista está fisicamente inserido. Esse espelhamento entre a instabilidade do fato – o início de um movimento que demoliu a estabilidade forçada da ditadura tunisiana –, a instabilidade que é marca estética da filmagem (desta e de inúmeras outras captadas no mesmo dia) e o caráter incerto, igualmente instável, da circulação da imagem através de redes sociais descentralizadas torna essas imagens um discurso especialmente potente sobre esse acontecimento. Ora, uma imagem de cunho político distribuída através de canais que desviam do controle autoritário governamental poderia ser classificada de insurgente. E indica o protagonismo, de fato, que os vídeos da lavra de manifestantes, em geral amadores, desempenharam na própria duração da ocorrência, na propulsão dos protestos país afora – o efeito performativo mencionado acima.

Todavia, a um espectador ocidental distante, a narrativa sobre a insurgência na Tunísia já chega estabilizada em torno da ideia do protagonismo dos vídeos e da internet, como vimos nas reportagens do *The New York Times* e da *Al Jazeera*. Os próprios vídeos, enquanto documentos, circulam em uma narrativa já fechada, algo determinante para a produção de sentido das imagens. Ao mesmo tempo em que a imagem carrega um sentido anárquico inseparável das condições de produção, esse efeito de sentido – inegavelmente realista – que remete à insurreição e à anarquia também é produto da narrativa dentro da qual a imagem se insere e que a acompanha quando da enunciação: textos e comentários no *Facebook* e no *Youtube*, reportagens, etc. Isto é: simultaneamente à força de verdade indistinguível dos efeitos realistas, cuja dinâmica alude ao *isto foi* barthesiano (o que seria próprio à imagem em si, imanente a ela), a enunciação do vídeo dar-se-á numa cena (MAINGUENEAU, 2011) na qual uma interpretação para o acontecimento tende a já estar dada. Essa inserção em uma narrativa já consolidada intervirá no sentido da imagem – dada a natureza de matéria-prima desses documentos visuais, a imensidão do ciberespaço, a “cena da enunciação” dos espaços

de compartilhamento, torna-se ainda mais disperso e incerto o sentido da imagem (pode-se imaginar que cada contexto de enunciação produz um sentido diferente do outro). No entanto, como o acontecimento ao qual essas imagens factuais estão atreladas continuam sendo altamente mediados pelo jornalismo convencional, a influência da cena de enunciação no sentido (eventuais textos que acompanham a imagem, por exemplo) torna-se muito mais fechada do que se poderia imaginar. Nas páginas que armazenam e exibem vídeos no *Youtube*, o título, o texto descritivo e os debates no espaço de comentários costumam repetir o mesmo tópico e abordagens – percebe-se essa reincidência de enfoque nas imagens dos protestos brasileiros de junho de 2013, tema que abordaremos em seguida. Em suma, à parte o valor de evidência com que são percebidas, essas imagens são discursos circunscritos a outros discursos.

No Brasil, as narrativas sobre os protestos de junho de 2013 trazem essa marca da irrupção espontânea. O acontecimento iniciou-se com uma série de protestos organizados pelo Movimento Passe Livre, mas tomou uma dimensão inesperada depois da repressão violenta da polícia paulistana no dia 13 de junho. Nos dias seguintes, mais de um milhão de pessoas foram às ruas. Movimentos organizados, como o MPL – e teóricos de esquerda – rechaçam essa leitura de um rompante súbito e imprevisto. Dizem que há pelo menos uma década disseminam-se protestos motivados pela insatisfação com o transporte coletivo urbano, a privatização de espaços públicos e do planejamento urbano e, num sentido mais amplo, a ineficiência nos serviços públicos básicos. “Aqueles que acompanham ou estão engajados nas lutas urbanas sabem que, há muito tempo, multiplicavam-se, no tecido social, diferenciadas, dispersas e fragmentadas manifestações de protesto, insatisfação e resistência” (VAINER, 2013).

O que houve a partir de certo momento em junho: a adesão de uma massa ideologicamente não identificada com as demandas esquerdistas que norteavam movimentos anteriores. É notório que, nos episódios mais massivos, o grosso dos participantes estava desvinculado de qualquer tipo de movimento social organizado. Conforme Singer (2013), um movimento originalmente de esquerda foi invadido por sujeitos políticos de centro – parte deles da classe média tradicional, outra parte pertencente ao que este autor chama de novo proletariado – que tornaram a pauta difusa (houve ainda a entrada de figuras de extrema direita, mas eram minoria). Mesmo assim, o autor considera que a explicação não dá conta integralmente do fenômeno, que segue carente de compreensão mais ampla. A dimensão que

as manifestações tomaram em um período não superior a duas semanas, a partir do dia 13 de junho, segue objeto de incompreensão e debate.

> Em certo momento os protestos adquiriram tal dimensão e energia que ficou claro estar ocorrendo algo nas entranhas da sociedade, *algo* que podia sair do controle. Mas nunca restou nítido *o que* estava acontecendo (SINGER, 2013).

O objetivo aqui não consiste em desvendar todos pormenores dos protestos no Brasil, mas analisar alguns registros audiovisuais realizados no interior das manifestações dentro do escopo deste trabalho. Tampouco consideramos válida a hipótese de tais imagens iluminarem a compreensão sobre o sentido profundo deste acontecimento. Os registros em vídeo das manifestações de junho de outros movimentos posteriores não apenas reproduzem ou representam o ocorrido, mas compõem o próprio acontecimento. Contribuem na construção das narrativas, integram o conjunto de memórias e, dadas as qualidades performativas, intervêm profundamente na realidade, influenciando novos desenvolvimentos, provocando outros desdobramentos.

As interpretações dos eventos brasileiros não atribuem o mesmo tipo de centralidade ocupada pelos vídeos dos manifestantes na eclosão e disseminação dos movimentos, como na Primavera Árabe – ditaduras no sentido mais estrito, com controle severo sobre a informação. Os grandes veículos de comunicação brasileiros aderiram às manifestações assim que perceberam sua ampliação para além dos grupos ativistas já engajados em protestos há anos[89]. A agressividade da conduta policial que provocou a mudança nos ânimos e a incursão massiva aos protestos foi dirigida também a jornalistas dos principais veículos.

Telejornais das emissoras de televisão aberta passaram a utilizar sistematicamente, nas reportagens, vídeos de cinegrafistas engajados nos atos. Os jornalistas e cinegrafistas profissionais das próprias emissoras, com dificuldade de se posicionar no interior dos atos – dada a restrição por parte dos manifestantes à “grande mídia” – fixavam a cobertura e o ponto de vista das câmeras atrás da linha da polícia ou no alto, por vezes em helicópteros.

---

[89] No dia 13 de junho de 2013, data que é tida como o ponto de virada nos protestos, os jornais Folha de São Paulo e Estado de São Paulo publicaram editoriais solicitando uma intervenção mais contundente da polícia para coibir os atos contra o reajuste de R$ 0,25 nas tarifas de ônibus e metrô. Esse tipo de reivindicação já havia sido exposto em telejornais na noite anterior: no Jornal da Band, pelo jornalista Boris Casoy, e no comentário de Arnaldo Jabor no Jornal da Globo. Essas informações constam em Ortellado, et. al. (2013) e no filme documentário *Junho* (João Wainer, 2014), produzido pela *Folha de São Paulo*.

3.1 Imagens de um corpo-múltiplo

A escolha de imagens específicas para análise torna-se especialmente difícil no caso das captações distribuídas no interior de manifestações. Neste tipo de acontecimento cuja potência encontra-se na mobilização coletiva, na quantidade massiva de sujeitos envolvidos, o fundamental parece residir no todo: no conjunto infindável de registros. É um caso a evidenciar o poder acumulativo das imagens amadoras, que devem ser pensadas:

> Não mais a partir do gesto individual, mas da produção coletiva, levada a cabo por uma multidão (HARDT; NEGRI, 2005), que cria as imagens, as reinventa e as dissemina viroticamente. Como indivíduo, o amador não é mais potente que o profissional, mas como coletividade, sim. Trata-se de uma multidão que está capilarmente misturada à cidade, como o profissional nunca estará. O amador tem uma técnica própria que é fartamente mimetizada pelos profissionais. Ele estabelece uma relação pessoal e corporal com os eventos que não passa pelo corpo individual, mas por um corpo-múltiplo que habita a cidade e, como ninguém, vive as nuances de seu cotidiano. O que está em jogo aqui é menos a autoria individual do que a enunciação coletiva e, digamos, pré-individual que vibra nas cidades (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 90).

Num episódio massivo como são as manifestações de rua, ao corpo-múltiplo que se espalha fisicamente de modo mais ou menos organizado pela cidade corresponde algo como uma coletividade de imagens tomadas pelos sujeitos distribuídos individualmente no espaço mas, simultaneamente, dissolvidos na multidão. Esse olhar prioritariamente coletivo está expresso, como vimos no exemplo tunisiano, nas tomadas de dentro das aglomerações, nas quais há um certo apagamento do sujeito que filma. Constitui-se então uma circunstância paradoxal em que à marcação física, na imagem, do polo enunciativo segue-se um esvaziamento desse mesmo polo, ocupado por um anônimo cuja doação de sentido à imagem resume-se a ser parte desse todo. Em muitos desses vídeos, não sabemos quem filma, o que impossibilita até mesmo identificá-lo como amador ou profissional, político ou ativista: trata-se de um enunciador indeterminado (embora engajado na cena).

> Ainda que tenham sido registradas (ou flagradas) por alguém, essas imagens se tornam populares e relevantes através de um agenciamento coletivo que coletiviza a experiência ali registrada, impondo um regime de visibilidade que depende do engajamento do espectador. Este é interpelado, entre outros motivos, pela “intensificação do efeito de real” gerada pelas gravações, que passam a ser reconhecidas como “imagens-acontecimento” (D’ANDRÉA, 2014, p. 287).

A ideia de um ponto de vista da multidão expressa-se também na multiplicação de imagens capturadas na duração do próprio evento e distribuídas de modo descentralizado, posteriormente integrando um enorme arquivo virtual – um arquivo disperso, de dimensão incalculável. Esse sujeito que não é o indivíduo, mas o devir da coletividade no contexto de um grande acontecimento pode ser pensado à luz da teoria de Badiou (1994) sobre a relação entre verdade e evento. Para o filósofo, há acontecimentos[90] realmente singulares cuja erupção, fruto do acaso, origina uma verdade. Essa verdade não tem nada a ver com a ideia de adequação entre discurso e realidade, entre um enunciado e um estado de coisas do mundo, mas existe enquanto processo e percurso. O acontecimento nasce e progride necessariamente incompreendido. Desencadeada de maneira imprevista, essa verdade em forma de devir não cabe "nas regras do saber estabelecido" (p. 46) e, por isso, surge em primeiro lugar como uma novidade.

> Para que comece o processo de uma verdade, é preciso que alguma coisa aconteça. Pois o que há, a situação do saber tal como é, só nos proporciona a repetição. Para que uma verdade afirme sua novidade, deve haver um *suplemento*. Esse suplemento é entregue ao acaso. Ele é imprevisível, incalculável. Ele está além daquilo que é. Eu o chamo de um *evento*. Uma verdade surge, em sua novidade, porque um suplemento advém ao evento e interrompe a repetição (BADIOU, 1994, p. 44).

Nem o acontecimento, nem a verdade podem ser conceituados de pronto. Afinal, sua eclosão modifica e abala as regras que englobam o conhecimento existente e seus desenvolvimentos potenciais: a impossibilidade de cotejar esse acontecimento com os fatos do passado, de opô-lo a categorias existentes, coloca em dúvida o próprio estatuto do acontecimento como acontecimento, algo a se confirmar. Assim, quando o acontecimento é definido enquanto tal – e ele precisa ser dito, sua enunciação na linguagem é fundamental no processo – essa definição consiste numa decisão e numa aposta. "Uma verdade começa por um axioma de verdade. Ela começa por uma decisão. A decisão de dizer que um evento teve lugar" (BADIOU, 1994, p. 45). É uma decisão tomada em circunstâncias "indecidíveis" (p. 45), pois não há o terreno firme das regulações que separam o verdadeiro do falso. Daí a estrutura de aposta – Badiou (1994) a define como uma "escolha pura", porque entre "dois termos indiscerníveis", sem "efeito" ou "fórmula de linguagem que os distinga" (p. 46).

[90] Os termos acontecimento e evento podem ser tratados como sinônimos também neste caso, como já vem ocorrendo desde o início deste texto.

Nesta teoria, o sujeito é aquilo que dá corpo e consistência ao acontecimento, que efetiva numa realidade dada esse percurso de verdade (que pode ou não confirmar-se enquanto acontecimento e, por isso, torna-se permanente alvo de verificação). “O sujeito não é outra coisa senão um ponto de verdade; ou a dimensão puramente local do processo de uma verdade” (p. 44). A verdade habita um conjunto inacabado, os caminhos que abre são imprevisíveis e infinitos. O sujeito é finito: o ato local. Entre os exemplos de acontecimentos estão o surgimento da Tragédia Grega, com Ésquilo; da física matemática, com Galileu; a Revolução Francesa; “um encontro amoroso que transforma toda uma vida” (p.44) – uma alusão à existência de eventos no plano individual.

> Por exemplo, a obra de Sófocles é um sujeito para essa verdade artística que é a tragédia grega, verdade começada pelo evento Ésquilo. Essa obra é criação: escolha pura naquilo que, antes dela, é indiscernível. E ela é uma obra finita. No entanto, a própria Tragédia, como verdade artística, prossegue até o infinito. A obra de Sófocles é um sujeito finito dessa verdade infinita. (BADIOU, 1994, p. 46)

Em junho de 2013, a adesão massiva aos atos de rua sinalizava a eclosão de um acontecimento desse porte, uma nova verdade posta em processo. Ativistas, intelectuais de esquerda à direita, os meios de comunicação de massa, políticos: todos enunciaram que um evento estava em marcha, uma ação política de consequências imprevisíveis. Também foi dita e repetida a interligação entre os movimentos brasileiros e outros ao redor do mundo: Primavera Árabe, Occupy Wall Street, Indignados na Espanha, etc. O sujeito do acontecimento eram os manifestantes e seus atos, uma multidão crescente percebida como apartidária, formada pelas pessoas “comuns”; quanto aos movimentos sociais, suas estruturas horizontais e descentralizados, com poder distribuído, indicavam uma ruptura com o ativismo tradicional. Em resumo: uma nova política marcada por uma ação direta em reação às instituições consolidadas da democracia participativa.

A aposta em transformações profundas no funcionamento da democracia em decorrência do movimento, uma expectativa sobretudo da vertente progressista, não se efetivou. Paradoxalmente, o agigantamento dos atos veio acompanhado da dissipação do ímpeto de mudança, com a fragmentação e esvaziamento da pauta[91]. No entanto, esse acontecimento ofereceu um vislumbre da verdade de uma nova política potencialmente

[91] A narrativa deste esvaziamento é um dos motes dos documentários *Junho* (João Wainer, 2014), produzido pelo jornal *Folha de São Paulo*, e *A partir de agora: as jornadas de junho no Brasil* (Carlos Pronzato, 2014). Sobre este último, falaremos adiante.

transformadora, um percurso recente e ainda em andamento, inegavelmente disruptivo. Os registros visuais dos atos não são a representação desses acontecimentos, a adequação entre enunciado e o vivido, mas participam da própria efetivação dessa verdade do evento. Mostram e também compõem esse sujeito compreendido coletivamente.

Um momento emblemático amplamente documentado foi a ocupação do Congresso Nacional, em Brasília, no dia 17 de junho de 2013. Um vídeo específico "viralizou", acumulando uma audiência considerável no *Youtube*[92]. A tomada é feita em meio aos manifestantes, mas do alto, no lado esquerdo. Isto é: vê-se a aglomeração na grama em frente ao prédio do Congresso à distância, de uma certa altura, mas de uma posição também ocupada pelos manifestantes. No mesmo nível, no teto do bloco horizontal do prédio, ao lado de uma das icônicas semiesferas (as duas conchas apoiadas cada qual em uma orientação), vê-se também uma multidão. É noite, vários pontos estão escuros e a iluminação do edifício reflete as silhuetas das pessoas numa das "conchas", aquela com a abertura virada para baixo. A imagem das sombras ampliadas sobre a semiesfera do prédio do Congresso é um dos emblemas dos acontecimentos de junho de 2013. É altamente simbólica a ocupação forçada, por ativistas e pessoas "comuns", da construção onde funciona o poder legislativo, que obedece a uma lógica de representação popular – no Brasil, o prédio projetado por Oscar Niemeyer é um dos símbolos do país. Esta – e tantas outras – imagens que descrevem a ocupação do Congresso remetem a episódios históricos envolvendo revoluções e outras rupturas profundas na estrutura de poder[93]. Não foi o caso aqui, como se sabe.

O vídeo de pouco mais de três minutos exibe uma estrutura anticlimática. Capta o momento em que a multidão enuncia em coro um texto. O coro repete frases ditas por alguém situado na frente da massa, mas é impossível identificar essa pessoa no vídeo. Os manifestantes situados no alto não acompanham as palavras de ordem, estão muito distantes para ouvir o roteiro a ser dito. O texto gritado pela multidão fala que o movimento está apenas no começo e que não pode ser interrompido. Acrescenta que é parte de uma luta não apenas nacional, mas mundial. Informa os detalhes do protesto do dia seguinte e conclama os participantes a mobilizarem mais manifestantes, de modo a levarem, ao Congresso, "um milhão, dois milhões, três milhões, vinte milhões de pessoas". Vem então o anticlímax, quando a multidão enuncia que o objetivo, ao atrair tanta gente, é "falar para eles [os

---

[92] Há duas versões do mesmo vídeo, ambas somando grande quantidade de visualizações: uma sem e outra com legenda. Essas versões estão disponíveis em: http://www.youtube.com/watch?v=0GrA27Dez7E (sem legendas) e http://www.youtube.com/watch?v=jKC1gAoHM3o (com legendas). Acesso em 30/01/2016.

[93] Uma referência não muito distante são as imagens televisivas e amadoras da revolução na Romênia recuperadas pelo cineasta Harum Farocki no filme *Videogramas de uma revolução* (Farocki, 1992).

congressistas]/ que não está certo/ o que eles fazem/ com o nosso dinheiro/ com nossa saúde/ com nossa educação". Isto é: um discurso vago e repetitivo, simplório, sem efetividade política. Portanto, ao fato verdadeiramente singular da ocupação do Congresso segue-se o desfecho anódino do discurso sem demandas precisas.

Figura 3.2 Manifestantes ocupam o Congresso em junho de 2013, indicando o potencial transformador do acontecimento

Conforme viemos repetindo desde o primeiro capítulo, quando fazem parte de um acontecimento e adquirem também o caráter documental, essas imagens buscam uma sistematização no interior de uma narrativa: solicitam uma montagem. Este plano-sequência no Congresso encaixa-se, portanto, em pelo menos duas narrativas complementares. Num primeiro momento, mostra, participa do e confirma a extensão do acontecimento em questão, indicando a singularidade e a força imprevisível de sua verdade – mais uma vez, a instabilidade global que caracteriza o duplo regime dessa imagem, documental e estético, agudiza o efeito disruptivo. Neste ponto, a conclusão alinha-se a todas opiniões enunciadas na época, unânimes em elevar os protestos ao estatuto de grande acontecimento. Num segundo momento, porém, quando do canto compartilhado de clichês inócuos, corrobora o discurso da virada interna aos atos rumo à alienação política. O vídeo alcança o feito de conjugar a intensidade máxima da ocupação do Congresso com a frustração do esvaziamento.

Porém, este plano-sequência de dimensão documental ambígua encaixa em outras narrativas. Nas caixas de comentários de ambos os vídeos, internautas demonstram surpresa e indignação com os eleitores brasileiros que foram às ruas e depois reelegeram o governo. Nesta interpretação retrospectiva dos fatos, a onda de manifestações de junho era direcionada prioritariamente contra o governo Dilma Rousseff. São comentários publicados mais de um ano depois de junho de 2013, já no contexto do recrudescimento da tendência antipetista.

Uma impressão inicial advinda da observação sistemática de registros audiovisuais dos protestos de junho no *Youtube* é de que estes confirmam o diagnóstico de dispersão da pauta. As falas dos personagens (e os cartazes e outras formas de manifestações escritas) são difusas e repetitivas. Não há unidade nos discursos e nas reivindicações; e as declarações, óbvias e vagas, soam vazias. Vê-se, também, inúmeros episódios de conflito entre os manifestantes, conotando rachaduras e ausência de coesão. Além disso, a estética da câmera tremida, da textura granulada e a própria constituição fragmentada remetem mais ao sensório e ao emocional e não ao conteúdo racional, produzindo imagens que podem servir a um certo discurso que retira a força política e a racionalidade dos movimentos ao associá-los à mera catarse emocional.

A organização de vídeos relativos a um mesmo acontecimento em um arquivo digital como o *Youtube* contribui para este sentido de dispersão contido em inúmeras narrativas dos eventos de junho. Como vimos no segundo capítulo, os sites são estruturas que fragmentam os conteúdos armazenados neles, disponibilizando-os na forma de coleção a um internauta que constrói uma narrativa própria. Ainda que os conteúdos obedeçam a hierarquias – os portais de notícias organizam as manchetes em ordem de importância; o *Youtube* elenca em ordem vertical vídeos relacionados – cabe ao internauta organizar seu próprio caminho. A experiência de assistir, em um site, de modo sucessivo, a vídeos circunscritos a determinado acontecimento envolve necessariamente uma narrativa fragmentada.

Buscas com expressões como “protestos junho” ou “manifestações brasil” resultarão numa listagem interminável de vídeos, que poderá ser ordenada conforme diferentes critérios (audiência, data do *upload*, vídeos mais bem avaliados, etc.). Ao final de cada exibição, o *Youtube* oferta outros vídeos, alguns sem qualquer relação aparente com o assunto; os critérios que governam essa oferta não são transparentes ao internauta. Em suma, o encadeamento entre as imagens será não-linear, propondo reiterados “saltos” entre um vídeo e outro, numa navegação dependente das intenções imediatas do espectador e daquilo que lhe é

ofertado. Pode-se tanto assistir a diferentes pontos de vista sobre um mesmo episódio específico, quanto realizar grandes pulos no espaço e no tempo.

O vídeo "Vem pra rua"[94], de um usuário do *Youtube* chamado Bruno Hayne, é uma montagem de dois minutos com imagens apropriadas de outros vídeos disponíveis na web, que de certo modo expressa esse encadeamento dispersivo, não-linear marcado por saltos velozes. Trata-se de outro tipo de vídeo amador: um curto documentário de arquivo, que se vale de imagens disponíveis na web. Embora a estrutura diversa – em vez de um plano-sequência bruto, uma montagem veloz com planos alheios – o discurso depreendido deste objeto audiovisual também aponta para o esvaziamento da pauta ocorrido nas Jornadas de Junho de 2013, quando um movimento com demandas claras e precisas cresceu e se dispersou em gritos vagos contra a corrupção e a favor da educação, saúde, hospitais. O vídeo tem uma linguagem que se aproxima do videoclipe e da publicidade. A audiência, em fevereiro de 2015, era de 839 mil visualizações – um dos vídeos mais acessados sobre a temática dos protestos de junho de 2013, como se percebe em uma busca no *Youtube*.

O filme traz dois enfoques: evidências de violência policial contra ativistas e cenas das próprias manifestações, seus desenrolares, os cartazes, *closes* em alguns manifestantes. A escolha da montagem prioriza imagens de violência, mesmo naquelas que enquadram só ativista. Em pelo menos duas delas, há fogo ao fundo). Acompanha as imagens a música "Vem pra rua", da banda O Rappa, originalmente um jingle publicitário da marca Fiat. Há uma série de efeitos de edição: fotos que se colorem ou descolorem; aproximação e afastamento das imagens; frases de efeito que interrompem o fluxo das cenas.

Nos primeiros segundos, quando correm imagens de excessos repressivos do poder, há uma certa coesão. Gradativamente, o vídeo agrega mensagens vagas, que vão trazendo novas significações para as imagens, tornando-as genéricas: "Vem pra rua", "A revolução é agora", "Imagina a festa", "Acorda, Brasil", "Chega de repressão". A letra da música convoca: "vem pra rua que a festa é sua"; no refrão, afirma que "a rua é a maior arquibancada do Brasil". Portanto, há uma associação discutível entre ativismo político, festa, espetáculo, futebol. Todavia, é a velocidade alucinante da montagem que não deixa dúvidas sobre o estatuto espetacular dessas imagens – no sentido estrito da teoria de Debord (1997): o espetáculo como uma imagem já desprovida de substância, de referentes reais, de racionalidade e efetividade política. Este vídeo revela com mais nitidez um outro lado da explosão das imagens políticas e contestatórias tantas vezes apontadas como centrais de junho: a dimensão

[94] Neste link há uma versão do vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=vvJt-Mpz8us. Acesso em 31/01/2016.

de passividade e participação vazia de algumas delas, principalmente após a dispersão da pauta.

Os pequenos filmes que abundam no *Youtube*, ainda que em muitos casos o conteúdo, no nível explícito, confronte o poder repressivo (e em alguma medida desafie distorções do sistema econômico dominante) acabam, vistos em conjunto, aderindo ao mesmo fluxo acelerado de imagens da lógica do consumo no capitalismo tardio (o vídeo citado acima, com sua montagem ágil e fugaz, condensa, do ponto de vista formal, este fluxo acelerado). Toda organização dos sites de armazenamento e exibição de vídeos volta-se a um consumo contínuo de imagens, com uma oferta inesgotável de vídeos relacionados e botões que facilitam o salto de um filme para outro[95].

3.2 Flagrantes de evidente violência

Neste plano midiático, além da adesão tardia das grandes corporações de comunicação (que primeiro condenaram os movimentos e depois os reverberaram), o mais marcante foi o embate entre as narrativas dessa mídia hegemônica e as inúmeras versões alternativas, na forma de texto, foto, vídeo, que circularam na web. Além de empregarem recursos argumentativos, testemunhais e referenciais (neste último caso, enquadram-se fotos e vídeos que evidenciam o abuso policial), esses discursos alternativos também encontram sua potência na simples oposição aos enunciados da mídia hegemônica, fruto de um crescente ceticismo do público em relação aos grandes grupos de comunicação.

Há vasta oferta de vídeos nos quais esse contra-discurso sustenta-se no plano do registro factual: a imagem em questão, supostamente, dá a conhecer determinada ocorrência cuja evidência visual ao mesmo tempo propicia um esclarecimento quanto ao efetivamente acontecido e desmonta alguma versão anterior. Vemos então imagens com a força de autenticidade e o efeito de verdade que a cultura visual contemporânea concede aos registros amadores mostrando, por exemplo, um abuso policial. Há a conjugação extremamente eficaz

[95] A funcionalidade “autoplay” do *Youtube* veicula os vídeos relacionados em fluxo contínuo, sem necessidade de o usuário acionar nenhum comando. A ordem dessa exibição automática obedece a padrões baseados no histórico de visualização do usuário. Isto é: a máquina define um perfil, suas preferências espectatorias, e, a partir de modelos preditivos, adivinha o que este usuário quer ver. Em outras palavras, o sistema emula o olhar do sujeito. O fato de muitas vezes a predição funcionar talvez diga menos sobre a acuracidade tecnológica do que sobre a homogeneização do olhar. E o fato de tantas outras vezes não funcionar revela algo sobre os espaços de resistência e a persistência de uma autonomia nos usos cotidianos das novas tecnologias. Nesta reportagem, há mais informações sobre a funcionalidade “autoplay” do *Youtube*: http://goo.gl/owvxk2.

de uma estética da presença e da crueza – que remetem a uma espécie de transmissão direta, “imediada” – com a qualidade referencial da imagem: de documentar fielmente um fato.

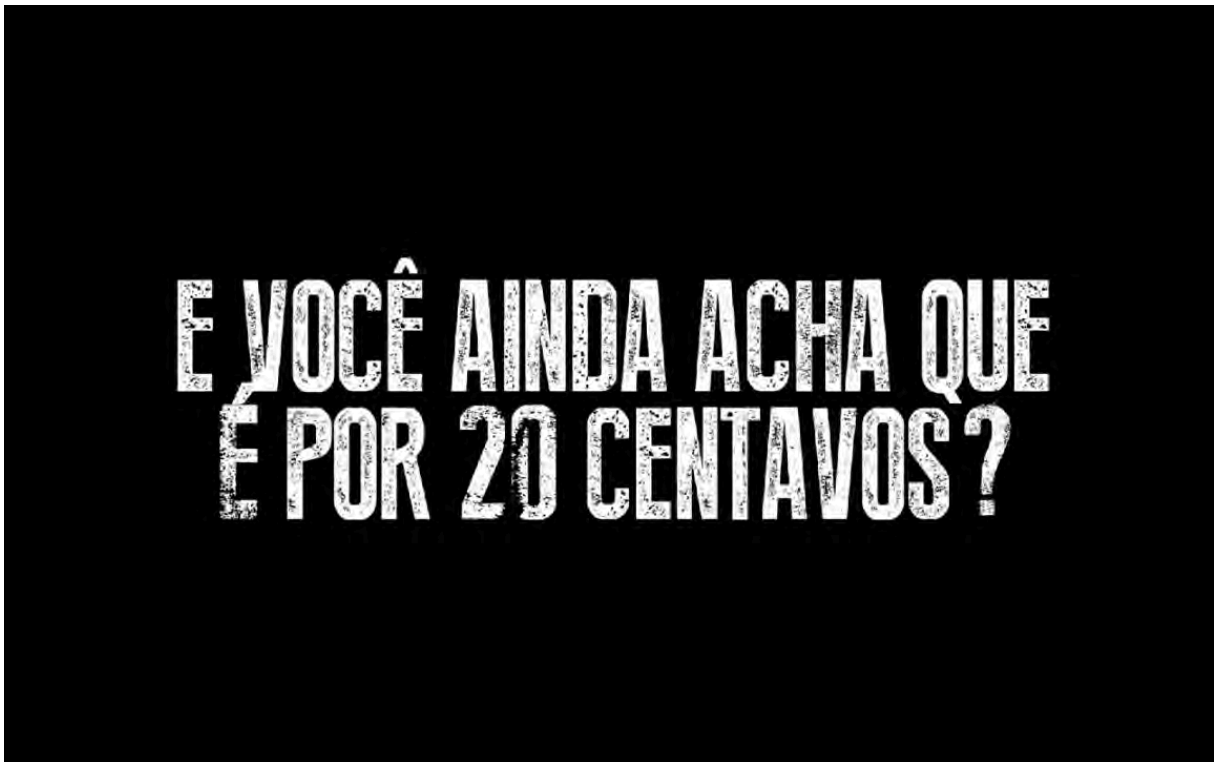

Figura 3.3 Vídeo amador com montagem veloz ilustra esvaziamento da pauta

Mas uma observação mais atenta revela o quanto o discurso visual, no fundo, se ancora nos textos que acompanham o vídeo. E, numa visada mais ampla, nos discursos já prontos sobre as manifestações, que condicionam nossa apreensão dessas imagens. Ou seja: o sentido integral e a potência contra-discursiva dos vídeos vêm sobretudo da composição entre imagem e textos – tanto o texto que acompanha o vídeo e oferece dados não necessariamente identificáveis na cena, quanto os discursos sobre esses acontecimentos.

Na verdade, a agressividade excessiva da polícia e o vandalismo praticado por parte dos manifestantes foram os temas dominantes na cobertura midiática desses eventos. Boa parte dos vídeos tomados no interior dos protestos remetem à questão da violência. Essas imagens mobilizam uma atenção concentrada em elucidar a verdade do fato, nos instantes decisivos que explicitam ações violentas. Estes efeitos tornam-se mais potentes quando o vídeo em questão é um plano-sequência, uma vez que a montagem – que constrói o sentido e um outro discurso – pode soar como uma operação falseadora nessa ética do relato contemporâneo. Em muitas imagens tomadas do ponto de vista dos manifestantes, o foco do enquadramento está nos abusos da polícia. Como pano de fundo, o intuito é sustentar o

discurso de que a iniciativa da violência parte das forças repressivas. Ao evidenciar os abusos policiais (e também aquilo que aparece como uma construção fictícia deliberada, uma farsa montada para incriminar alguns ativistas), essas imagens também acabam por contrapor a narrativa dos meios de comunicação hegemônicos, cujo lugar de observação fixa-se no ponto de vista das forças repressivas do Estado.

Vejamos um vídeo[96] captado por um manifestante em Belo Horizonte em 22 de junho de 2013, próximo ao estádio do Mineirão, onde jogavam Japão e México pela Copa das Confederações. A estabilidade entre ativistas e a polícia – separados por divisórias de metal – é quebrada quando um guarda despeja gás lacrimogênio no rosto de um manifestante. É uma ação que parece gratuita: uma reação desproporcional à iniciativa do rapaz de enfiar a cabeça e os braços além da linha de choque e exortar os policiais a virarem de lado.

O policial que toma a iniciativa de atacar o manifestante parece dominado pelo descontrole; seu gesto é como um arroubo, a liberação de um impulso. Não se vê ele discutir a decisão com ninguém, toma a iniciativa sozinho. Mesmo assim, não se percebe nenhum tipo de divergência dentro da polícia, qualquer reparo ou crítica. É possível observar com atenção as ações do choque, pois o enquadramento obedece uma proporção de 75% para os policiais e 25% para a polícia, distribuição que permanecerá até o final do vídeo de um minuto e vinte e três segundos.

Bem observada, a reação do guarda não parece surpreendente: desde o início o rapaz gritava palavras de ordem na direção do choque. Enquanto isso, a câmera, fixada na polícia, parecia aguardar alguma reação. Essa filmagem, mais uma a manter uma atenção continuada nas forças repressoras, parece mais voltada ao registro do ato violento do que à dissuasão. Seja como for, dentro do sistema de valores que rejeita principalmente a violência física, a reação repressiva é um excesso. O que temos neste filme, portanto, é a revelação de uma verdade: o ato violento parte do policial. É ele quem ataca o manifestante. E este ataque detona uma série de outras reações que vão culminar no disparo de bombas e de gás para conter os ativistas. Por indução, pode-se chegar a uma verdade superior: a de que é sempre a polícia a iniciar os conflitos.

---

[96] O vídeo está disponível neste link: https://www.youtube.com/watch?v=eZHonpbTADo&feature=youtu.be. Acesso em 30/01/2016.

Figura 3.4 Captação do instante em que um policial agride manifestante em Belo Horizonte

A agressão policial está captada com clareza. Mas não havia como deixar de ser percebida, pois logo que o vídeo se inicia, antes da exibição das imagens, surge uma cartela com o texto: “Policial ataca manifestante pacífico e confronto se inicia.” É este também o título do vídeo no *Youtube*. De uma forma ou de outra, o olhar do espectador foi afetado pela frase. Portanto, há um texto anterior a condicionar a observação e a significação das imagens. Nenhum espectador contemporâneo deixaria de ver a agressão situada em primeiro plano.

Na caixa de comentários, como costuma ocorrer nos flagrantes de abusos repressivos, estabelece-se o mesmo binarismo que estruturava o vídeo: oposição estanque, não nuançada, não problemática, entre manifestantes e policiais. Os comentários são especialmente agressivos. Um usuário, por exemplo, prega “morte ao PM que jogou o spray”. Outros defendem a atitude do policial, ainda que a verdade do descontrole esteja enquadrada com toda clareza. Isto é: opiniões *a priori* a favor e contra a polícia parecem determinar a interpretação da imagem. Este extremismo oco recorrente nos espaços de anonimato da web reforça o estado de oposições binárias – que, ao fim e ao cabo, podem desviar do que há de essencial no debate político.

Boa parte das narrativas midiáticas sobre as manifestações de rua costuma centrar o foco no antagonismo entre militantes e a polícia. Os confrontos também estão entre os temas preferenciais das imagens feitas da perspectiva dos ativistas, ou ao menos daquelas mais vistas e compartilhadas na web. Fruto de uma contra-vigilância astuciosa, as evidências de abusos policiais estão entre os discursos mais potentes dos eventos de rua: os relatos sobre as

Jornadas de Junho de 2013 são unanimes em atribuir aos registros da violência policial contra ativistas na cidade de São Paulo o catalisador deste acontecimento histórico.

Aparentemente, o ímpeto crítico – dos meios hegemônicos e do senso comum – só se direciona para os policiais quando o excesso de violência está evidenciado em alguma prova documental, e os vídeos tomados no interior do protesto (na duração do próprio evento) surgem como os mais eficazes. No fundo, parece haver uma rejeição absoluta da violência física, seja da parte dos policiais, seja dos ativistas, embora tal violência seja aceitável pelas forças repressoras desde que comprovadamente em resposta a uma violência anterior dos manifestantes.

A violência ocupa o lugar prioritário como critério de decodificação/cognição das imagens – o esquema *a priori* que determina o processo de significação. Estas são percebidas, mais exatamente vistas, em relação às ações violentas: é este o elemento cultural que determina o processo perceptivo, deixando a dúvida sobre que outros detalhes ignoramos quando vemos estas imagens de violência (ou o que havia de significativo fora do campo no momento da captação). Conforme Gomes (2014),

> Imagens [...] [são] disposições que implicam compartimentos para acolhê-las. Sem estes, ainda que se relacionem a materialidades concretas, as imagens podem até não serem vistas. [...] Percebemos não só porque algo do mundo nos estimula, não só porque poderíamos ser definidos, num outro registro, como seres de percepção, mas também porque algo de nossas capacidades mentais, suscitadas pelo trabalho acumulativo do que chamamos de cultura, está pronto para perceber.

Em suma: as imagens em si mesmas, fragmentadas ou inseridas em uma narrativa audiovisual mais extensa (tele-reportagem, filmes documentários, coberturas de midiativistas ou mesmo montagens amadoras mais elaboradas que circulam no *Youtube*), contribuem menos para o processo de significação do que os condicionamentos valorativos oriundos de uma posição político-ideológica anterior. Vide as opiniões postadas nas janelas de comentários que acompanham os vídeos no *Youtube*: uma mesma evidência, por mais límpida, provocará posturas antagônicas pró-polícia ou pró-manifestantes. Há uma força de "dicotomização", de imposição de oposições binárias, de uma lógica de zeros e uns, que divide em blocos opostos policiais e manifestantes. A narrativa hegemônica produz uma nova oposição dentro do bloco dos ativistas entre vândalos e pacifistas). Em resumo: a força de resistência da imagem não reside apenas no conteúdo e na formas imanentes a esta, mas a determinações externas e anteriores e aos discursos associados.

> A denotação, ou sua aparência, é uma força impotente para modificar as opiniões políticas: fotografia alguma jamais convenceu ou desmentiu quem quer que seja (mas pode 'confirmar'), na medida em que a consciência política inexista fora do *logos* (BARTHES, 1990, p. 23).

Ocorre que atos como os promovidos pelo Movimento Passe Livre são sustentados por demandas racionais e coerentes, baseadas em argumentos substanciais, fundamentados com evidências, estudos e números; e tais demandas tendem a ocupar o segundo plano tanto em reportagens do jornalismo hegemônico quanto nos discursos contra-hegemônicos, ambos a enfatizar as bombas, o gás, o quebra-quebra – e ambos a ilustrar seus relatos com imagens violentas altamente sedutoras ao olhar contemporâneo.

Ao abordar a nova onda de atos contra o aumento da tarifa do transporte promovidos pelo MPL no início de 2015[97], Brum (2015, s.p.) defende que:

> A banalização do roteiro, como se fosse apenas uma reencenação menor de 2013, mas sem a sua novidade, encobre aquilo que o move, a violência de fundo sofrida por milhões a cada dia num transporte caro e incompatível com a dignidade humana.

Para Ortellado (2013) há, da parte de alguns movimentos sociais e dos meios de comunicação de massa (e podemos incluir também os cidadãos "comuns" hoje com canais de acesso ao espaço público de debates), uma atenção excessiva aos processos, em detrimento dos resultados.

> A cobertura da grande imprensa (e mesmo a da alternativa – que em geral apenas inverte os sinais do discurso dominante) também só se concentra no processo: é na forma de luta, tanto a da "violência" do vandalismo como a da criatividade da intervenção contracultural, que o olhar se detém. Sobre a reivindicação política à qual supostamente tudo está orientado, pouco se diz (ORTELLADO, 2013, p. 229).

Ao mesmo tempo que, no plano midiático, percebe-se a primazia das imagens na construção desses acontecimentos, identifica-se da parte de um movimento como o MPL práticas e procedimentos calcados frequentemente no discurso verbal. Para ficar no terreno do audiovisual, enfoque deste texto: o documentário *A partir de agora: as jornadas de junho no Brasil*, de Carlos Pronzato – cineasta ligado ao MPL – é construído principalmente sobre

[97] Em janeiro de 2015, um ano e meio após a revogação do aumento de 20 centavos na tarifa graças aos protestos de junho de 2013, a prefeitura de São Paulo e o governo do estado anunciaram um reajuste de 50 centavos nos preços do ônibus e do metrô, desencadeamento uma nova rodada de atos de rua na cidade de São Paulo.

entrevistas de membros do movimento. O filme usa imagens tomadas durante os protestos de maneira ilustrativa, mas estas são claramente secundárias em relação às falas.

Visto no todo, é um discurso coerente e organizado sobre as manifestações de junho, que contradiz uma série de interpretações realizadas nos meios de comunicação sobre o acontecimento. Refuta-se, por exemplo, a ideia de que o fenômeno tenha irrompido abrupta e inesperadamente, como fica nas entrelinhas de máximas como “o gigante acordou”. Há pelo menos uma década disseminam-se protestos contra a mercantilização do transporte urbano, a privatização de espaços públicos e do planejamento urbano. Além disso, os entrevistados confrontam a premissa de que os protestos “não foram pelos 20 centavos”, alegando que a dispersão da pauta foi causada pela adesão da classe média tradicional aos atos. Nota-se nas falas, ainda, a cautela quanto à relevância das redes sociais e outros espaços da web e do uso de dispositivos móveis, como o celular. Essas tecnologias e espaços são tratados como ferramentas essenciais, capazes de catalisar o movimento, mas não são consideradas a causa maior da intensidade das manifestações, como certos discursos tecnófilos propugnam. Finalmente, as falas dos ativistas e intelectuais ligados ao movimento valorizam constantemente as ações de rua, que tomam os espaços da cidade – discurso que combate o diagnóstico de que a política se dá preferencialmente nos espaços midiáticos e tenha se tornado mero espetáculo.

3.3 Contra-vigilância e dissuasão

O uso massivo e disseminado de câmeras em protestos de rua são também expressões do paradigma da vigilância do regime contemporâneo a imagem. A profusão de dispositivos de filmagem é um dos aspectos que mais chamam a atenção de quem observa, *in loco*, uma das manifestações que se disseminaram no Brasil nos últimos anos. Públicos com diferentes graus de envolvimento e intenções fotografam e filmam obsessivamente o desenrolar do ato: ativistas, jornalistas tanto independentes quanto da mídia tradicional, curiosos a observar a uma certa distância, postados nas franjas do protesto, do alto de prédios, de dentro de carros e ônibus). Estão lá: câmeras profissionais do jornalismo hegemônico (que usa inclusive *drones*), equipamentos acoplados ao corpo, além de centenas de celulares. A polícia também filma os atos, embora essas imagens permaneçam fora do alcance do público. O resultado será, como todos sabem, uma infinidade de imagens com intensa circulação nas redes sociais e nos meios de comunicações tradicionais.

No dia 16 de janeiro de 2015, por exemplo, antes do início do ato do MPL na Avenida Paulista, enquanto policiais obrigavam ativistas a mostrar os conteúdos das mochilas, um enxame de câmeras de outros manifestantes enquadrava a ação repressora: abusos ou tentativas de falsa incriminação seriam documentados. Portanto, essa filmagem literalmente vigilante – comum nos atos de movimentos sociais contemporâneos – servia tanto para registrar quanto para dissuadir os policiais de qualquer forma de violência. O modo de olhar vigilante reduz a importância da imagem produzida, tendo em vista que os propósitos residem na operação de filmar e na presença física da câmera, como fica notório no caso das câmeras de vigilância).

Figura 3.5 Vídeo-instalação “Não é sobre sapatos”, de Gabriel Mascaro: referência à vigilância policial

A astúcia aqui está na inversão promovida pelos ativistas: adotam-se métodos e dispositivos típicos do paradigma da vigilância não a favor do poder repressivo, mas no sentido de policiá-lo[98]. Em vídeos realizados por ativistas, grupos de midiativismo ou anônimos/amadores durante a ocorrência dos atos – seja nos acontecimentos de junho, seja em manifestações menores realizadas antes e depois – percebe-se o enquadramento

[98] Não se quer, de modo algum, dar igual peso à capacidade de vigilância e controle dos ativistas e do estado. O poder do estado é, obviamente, incomparavelmente maior.

direcionado prioritariamente aos policiais. As imagens de circulação mais massiva e maior quantidade de audiência no *Youtube* serão aquelas nas quais a vigilância não impedirá a violência, originando cenas de confronto e agressão. No caso das filmagens operadas pela polícia, embora as imagens resultantes permaneçam inacessíveis ao público – são usadas sobretudo em processos contra ativistas –, pode-se notar, nas manifestações, o reverso: a atenção concentrada nos ativistas. Na 31ª Bienal de São Paulo, o artista e cineasta Gabriel Mascaro expôs a obra "Não é sobre sapatos", uma vídeo-instalação de 14 minutos com registros das manifestações da perspectiva da polícia. A obra inclui um documento – supostamente da polícia militar – que orienta policiais infiltrados a filmar, além do rosto e do corpo, os sapatos dos manifestantes, de maneira a identificá-los mesmo que eles coloquem máscaras ou mudem de roupa (a premissa é de que os sapatos não serão trocados).

Apesar da estratégia do artista de não esclarecer sobre a autoria dos vídeos (isto é: se teve acesso às filmagens do poder público ou se apenas procurou emular o ponto de vista policial[99]), a obra dá indícios sobre possíveis diferenças entre as filmagens da perspectiva da polícia e dos ativistas. Nas imagens exibidas por Mascaro, tomadas a uma certa distância dos ativistas e cuja ênfase varia mecanicamente entre o rosto e o sapato, a operação parece mais neutra e fria, efeito potencializado pela ausência de som e pela montagem que salta com certa rapidez de um plano para outro. Dessa forma, não há propriamente uma narrativa a fisgar a atenção do espectador, mas uma coleção repetitiva e redundante de registros. Estamos mais próximos de um olhar maquínico, uma operação automatizada e mecânica que dissimula sua violência inerente. Os sapatos filmados não preenchem funções estéticas, são mera informação, um dado bruto que funciona apenas como um código para futura identificação.

As filmagens de midiativistas e amadores que abundam na web também frequentemente revelam, na forma e no conteúdo, os procedimentos de atenção continuada típicos da vigilância. Neste caso, postos a serviço da resistência, da contra-vigilância e de um discurso alternativo. No entanto, há uma série de outros efeitos de ordem estética associados aos registros amadores e/ou tomados no calor dos acontecimentos que não estão tão presentes na vídeo instalação de Mascaro: supostas autenticidade e proximidade com o real, o arrepio realista do flagrante dos registros factuais, a casualidade, a contingência, a urgência, a potência do testemunho, o efeito de identificação e subjetivação (um sujeito engajado, que se

[99] Nesta entrevista ao jornal Folha de São Paulo, Mascaro se esquiva de informar os autores das imagens. Alega que a dúvida quanto à autoria é um dos elementos da obra: http://goo.gl/MjDNbJ. Nesta outra reportagem do portal Uol, também com entrevista com Mascaro, a impressão que fica é de que as imagens são de autoria da polícia (neste caso, o artista evita informar como teve acesso a elas): http://goo.gl/SutYJr.

arrisca em nome da resistência). Os efeitos estéticos e discursivos mencionados aparecem, por exemplo, em uma filmagem[100] realizada nas ruas do Rio de Janeiro, em 27 de agosto de 2013, durante um protesto contra o então governador fluminense Sergio Cabral. A autoria não é informada: o vídeo está hospedado em um canal do *Youtube* chamado Prezz Libre. Não fica claro se o cinegrafista é um jornalista profissional, seu nome não aparece (nem na imagem, nem no canal do *Youtube*). Ele apenas diz, no vídeo, estar trabalhando. Há indícios de que se trata de alguém com experiência: além da câmera que registra a cena, que está fixada na cabeça do cinegrafista, há uma máquina fotográfica pendurada em seu pescoço que pode ser vista, em certos momentos, na parte de baixo da imagem.

Figura 3.6 Vídeo de autor indeterminado, ponto de vista remete aos games

O vídeo, um plano-sequência de um minuto e meio filmado com uma grande angular, em certo instante flagra um grupo de policiais a agredir uma manifestante, mulher, caída no chão. Apesar da instabilidade da câmera e das condições caóticas da captação – o cinegrafista e outros jornalistas correm em alta velocidade para acompanhar a ação – a imagem fixa com clareza os três golpes desferidos por um dos policiais na moça: duas pancadas com o cassetete

[100] O vídeo pode ser visto neste link: https://www.youtube.com/watch?v=eBam-Hx1Zuk. Acessado em 30/01/2016.

e um chute aplicados com ferocidade descontrolada. Em seguida, vem o segundo instante-chave do vídeo: o cinegrafista se aproxima dos policiais, avisa que estão batendo em uma mulher; é então xingado e empurrado no chão. A câmera acoplada ao corpo registra todo o movimento: como está um pouco acima da altura do olho, é como se nós, espectadores, estivéssemos caindo para trás.

Esses policiais agem durante alguns segundos como se não estivessem sendo filmados. A fúria com que agridem a moça parece anestesiada da presença massiva de câmeras, da contra-vigilância. Em contrapartida, em vários momentos tentarão agredir e afastar cinegrafistas. Isto é: parecem motivados a atacar qualquer sujeito portado de câmera (a moça agredida no chão é ela própria uma cineasta que filmava o ato contra o governador, fato que não está informado no vídeo, mas na página do *Youtube* que o hospeda). No final, os policiais, antes agrupados em torno da moça caída, começam a se dispersar novamente, tentam agredir outros manifestantes – o cinegrafista corre junto. De certa forma, o que estrutura o vídeo são esses movimentos da polícia; são suas ações brutais que chamam constantemente o enquadramento e se destacam no filme (mais uma vez: o olhar da contra-vigilância).

Este objeto audiovisual é uma evidência precisa de um fato e cumpre a função de publicizar um procedimento inaceitável do poder repressivo. Neste prisma, é uma imagem com uma qualidade de evidência, um discurso referencial que aponta para um ato relevante e revoltante – que merece investigação –, propiciando a observação da agressão com clareza indiscutível em um regime que associa verdade e visibilidade (três golpes desferidos contra uma mulher deitada no chão). Os pormenores formais potencializam o envolvimento do espectador e, em certo sentido, contribuem para a dramatização da cena: a tomada subjetiva na altura do olho e os movimentos da câmera atrelados aos do corpo; o som da respiração ofegante; o engajamento permanente do cinegrafista na cena, interagindo com os objetos filmados (a ponto de um dos policiais empurrá-lo no chão); a urgência da tomada feita na própria duração da ocorrência, sob o risco do acaso e das contingências.

A qualidade referencial da tomada em tempo real convive com elementos de espetacularização e dramatização – inclusive o reforço da condição heroica do cinegrafista – se pensarmos em duas referências fundamentais para este plano subjetivo: as filmagens esportivas que se valem de câmeras acoplados ao corpo com câmera Go-Pro (geralmente envolvendo esportes extremos, de algo rendimento: paraquedas, surfe, ciclismo, esqui na neve, etc.) e os vídeo-games em primeira pessoa, cuja forma de interação participativa se

assemelha bastante com a evolução deste pequeno filme. A denúncia, dotada de prova e de eficácia política, também é propiciada pela engenhosidade do dispositivo (que, colado ao corpo, permite ao cinegrafista perseguir os policiais e registrar o exato instante da agressão covarde). O dispositivo propicia, ainda, ao registrar este fragmento do acontecimento "protesto contra o Cabral", a emergência de uma verdade sintomática: a agressividade policial que não poupa nem mulheres; o descontrole emocional do choque. Neste caso, a alta tecnologia encontra-se inegavelmente a serviço da resistência e da contra-vigilância.

No próximo capítulo, abordaremos exemplos limites nos quais a difusão de câmeras e a multiplicação de imagens contribuem para dar visibilidade a fatos que tradicionalmente ficam invisíveis. Nos episódios envolvendo violência policial nas periferias, vídeos captados pelos próprios moradores revelam a ocorrência sistemática dos abusos. A circulação dessas imagens carregadas de efeitos de verdade, algumas extremamente violentas, acaba por impor o assunto aos grandes veículos e produzem resultados efetivos, inclusive jurídicos.

4. Trauma e política em flagrantes de violência policial

Quatro rapazes conversam em clima descontraído. Um deles registra a brincadeira na câmera de celular. É noite, está escuro, vê-se aquilo que o *flash* da câmera ilumina: os corpos dos garotos saturados pela luz, um aparece de cada vez, todos próximos da câmera. Estão na rua, mas quase não se enxerga o fundo. Pontos de iluminação pública dão alguma profundidade ao campo. A câmera não se limita a documentar a diversão. Ao criar uma cena, o dispositivo também medeia e agencia a brincadeira. É ciente da câmera, mas sem olhar para ela, que um dos garotos conta uma piada para os outros dois situados fora de campo. Solicita ao operador que os enquadre. O que ele faz é desempenhar uma singela encenação para a tela. O cinegrafista aproxima a câmera de um, de outro, quase encosta a lente no garoto que conta a piada, toca seu pescoço com a mão (esta é uma das duas vezes em que algum fragmento do corpo do operador aparecerá na tela; mais adiante, veremos um vislumbre do pé). Os rapazes são negros e o cenário sugere que a cena desenrola-se numa periferia. Na verdade, dificilmente algum espectador irá assistir a este vídeo sem saber que se passa na favela da Palmeirinha, no Rio de Janeiro, e que o cinegrafista adolescente será baleado e morto durante a filmagem. Estas informações constam no título da página que exibe o vídeo[101] no *Youtube* e também o acompanham uma vez compartilhado em redes sociais como *Facebook* ou *Twitter*.

Um minuto e quatorze segundos depois do início, a câmera se desloca para o lado direito e abandona a curta amplitude compreendida até ali. O comportamento da câmera e o barulho do vento no microfone indicam que o operador se move rapidamente. O enquadramento chacoalha, instável, uma instabilidade de orientação vertical. O plano se torna abstrato: distinguem-se raios de luzes a cortar o fundo escuro. É em meio a esse caos visual que irrompem os tiros. Desde o primeiro disparo – são nove no total – notam-se clarões invadindo a imagem a partir do lado esquerdo. Não fica claro se as cintilações de tonalidade branca decorrem dos tiros ou são efeito do *flash* do celular. Quando a imagem estabiliza-se novamente, alguns segundos depois, vemos um plano muito aproximado de uma bicicleta caída no chão, provavelmente do cinegrafista. Sabemos que está caída porque, há alguns instantes, vimos a roda chocando-se contra uma superfície sólida e, ato contínuo, um punhado de areia voar contra a tela. Este primeiríssimo plano da bicicleta estatelada persistirá até o

[101] Uma versão do vídeo está disponível neste link: https://www.youtube.com/watch?v=Mm5E0zuZemE. Acesso em 30/01/2016.

final do vídeo. O quadro exibe, na parte superior esquerda, um pedaço da roda e, em toda a metade inferior, um fragmento do aro. Isto é: de 1:30 a 9:30, acompanhamos as ocorrências por meio de dados sonoros. Neste longo trecho, trata-se de um objeto audiovisual eminentemente acusmático[102]. Ouvimos nesses sete minutos – e apenas ouvimos: a agonia final do cinegrafista; as orações e lamentos do outro rapaz ferido; alguns diálogos entre os policiais, os rapazes e moradores; a remoção dos corpos, um já morto, o outro ferido.

Dois aspectos sobressaem na emergência desse vídeo como um acontecimento midiático, com repercussão nos espaços digitais e nos veículos de comunicação, seja na circulação da sua versão mais longa (sobretudo através de compartilhamento pelas redes sociais), seja na incorporação de alguns de seus fragmentos em matérias jornalísticas. A qualidade de evidência documental: a imagem que dá a ver a brutalidade protagonizada pelas forças do Estado e que também serve de prova da inocência dos rapazes alvejados pela polícia. E a singularidade subjacente à trágica proeza do rapaz que filmou a própria morte. A abordagem concentrada na natureza documental remete ao fato pro-fílmico, o assassinato no mundo histórico de um civil. Já o enfoque de ordem performática aponta para os detalhes envolvendo o processo de captura da imagem.

As apropriações midiáticas realçam, desta forma, a ambiguidade incontornável deste fato: o relevo encontrado nos espaços midiáticos deve-se tanto ao interesse pelo fato em si[103] quanto pelo inusitado da construção da imagem (neste segundo aspecto, inevitavelmente resvala-se para o sensacionalismo). Vide esta manchete do portal de notícias G1: "PMs envolvidos em morte de jovem que filmou com celular são ouvidos"[104]. Aqui, Alan de Souza Lima é nomeado como aquele que "filmou com celular" a própria morte. Ou o título de uma das versões do vídeo armazenada no *Youtube*, aquela com mais visualizações e que será analisada mais detalhadamente aqui: "Jovem que foi morto no Palmeirinha pela polícia gravou a própria morte". Portanto, destaque maior à gravação da morte do que ao assassinato. Os exemplos em que o fato do assassinato e o fato da gravação do assassinato encontram-se

---

[102] Conforme Chion (2008), acusmática é uma palavra de origem grega que designa uma circunstância em que ouvimos o som sem ver sua causa originária. "Este adjetivo de origem grega, que designava, de início, as falas do filósofo dissimulado atrás de uma tela, foi retomado pelo criador da música concreta, Pierre Schaeffer (1966), para caracterizar todos os sons ouvidos cuja fonte não é vista, pois está mascarada" (AUMONT; MARIE; 2003).

[103] O que denominamos de fato jornalístico é e sempre foi um construto, embora o discurso jornalístico tradicional não seja caracterizado por externalizar seus processos de produção – e o telejornalismo muitas vezes tenha angariado seu valor de verdade sobretudo da mera mostração do ocorrido da forma mais transparente possível.

[104] A notícia encontra-se disponível neste link: http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/03/pms-envolvidos-em-morte-de-jovem-que-filmou-com-celular-sao-ouvidos.html

amalgamados nos enunciados aludem, ainda, a uma particularidade formal dessas captações amadoras já comentada anteriormente: a duplicidade no interior da imagem, registro de um referente e explicitação dos detalhes da operação desse mesmo registro. O fato na imagem e o fato da imagem.

Os enfoques que predominam na apropriação jornalística são especialmente problemáticos neste vídeo, cuja versão mais longa exibe efeitos estéticos e de sentido que o dotam de rara complexidade. A análise dessa complexidade permite aprofundar algumas questões fundamentais impostas pelas filmagens amadoras que são objeto do trabalho. A intrusão chocante e traumática aqui envolve a experiência extrema da morte ao vivo, que impõe inclusive uma questão ética sobre a adequação de se exibir o vídeo em espaços digitais como o *Youtube* e o *Facebook*. Nesses espaços digitais híbridos que conjugam diversos modos de espectatorialidade – embora prevaleça um consumo descomprometido próprio à lógica do entretenimento – vídeos de violência explícita encontram livre fluxo, ao contrário de imagens de nudez e sexo, que são censuradas. A circulação nessas redes sociais fornece visibilidade a um fato que talvez fosse ignorado ou distorcido nos veículos do jornalismo tradicional, comedidos nas denúncias de violência policial, conforme Capriglione (2015). E o efeito traumático do vídeo, eficaz na mobilização da atenção dos espectadores, contribui para impô-lo à pauta noticiosa. Retirá-lo do *Youtube*, por exemplo, equivaleria à censura. Todavia, ao mesmo tempo, pode causar mal estar a disponibilidade, a todos os tipos de consumo de imagens, deste registro da morte do adolescente Alan de Souza Lima tomado na sua própria duração.

Sontag (2003) chega a aventar a hipótese de que só devessem ter acesso a imagens documentais explícitas de sofrimento aquelas pessoas aptas a aliviá-lo, como médicos e enfermeiros, ou aquelas que realmente tenham algo a aprender dessa experiência visual. Quem apenas olha é sempre “um voyeur” (p. 42). Para a autora, há uma disparidade substancial entre a representação artística de uma atrocidade, quando a habilidade do artista dota a obra de complexidade, beleza, transcendência, e a exposição crua do horror documentado mecanicamente em uma fotografia, “isso e nada mais” (p. 42)[105]. “Há vergonha e ao mesmo tempo choque em olhar um horror real de perto” (SONTAG, 2003, p. 42).[106]

[105] Tradução nossa: “That and nothing else”.
[106] “There is shame as well as shock in looking at the close-up of a real horror”

O vídeo de uma morte real testa o “limite da linguagem”, neste modo de representação que já angaria seu realismo intensificado de um efeito abrupto, que remete a um “pancadão do real” (Jaguaribe, 2007). Aquele que morre – não diante, mas atrás da câmera – é exatamente o sujeito da enunciação deste registro em primeira pessoa; e o realismo subjetivo fundamenta-se na assunção do ponto de vista e no engajamento na cena, que funcionam como autenticadores da verdade da imagem. Conforme Figueiredo (2009, p. 33), “a vertente de realismo que se tornou predominante, hoje, caracteriza-se por valorizar o envolvimento daquele que narra com o fato narrado”. Ocorre que o “narrador”, se é que podemos chamar assim, é morto logo no início da filmagem, o que coloca em xeque esse subjetivismo fundamental e deixa em aberto o estatuto desse olhar que prossegue, de certo modo trazendo à tona a autonomia do dispositivo. Haveria, assim, uma espécie de inversão: o realismo histórico dissimulava sua subjetividade num discurso supostamente onisciente e neutro; este realismo tecnológico das filmagens digitais amadoras, por sua vez, demarcaria uma subjetividade para dissimular a objetividade neutra e fria da máquina.

Ao mesmo tempo, na contramão de um regime do visível dominado pela evidenciação pornográfica da violência, este documento visual tomado no olho do fato mantém as ocorrências ocultas. Não há, no campo de visão, cenas grotescas, violência explícita, corpo ferido ou cadáver. É uma imagem que apela a outras sensibilidades que não a visão. Finalmente, outro tópico também a ser desenvolvido a seguir envolve algo como um efeito de alteridade próprio a algumas filmagens amadoras: ao demarcar o ponto de vista do cinegrafista baleado e, por extensão, de seu grupo social, o vídeo assumiria a posição de sujeitos ainda pouco representados nas mídias, sobretudo no jornalismo hegemônico.

4.1 Imagem e correção

Comecemos analisando este vídeo mais detalhadamente. Embora fruto de uma única tomada, este longo plano parece dotado de montagem: temos pelo menos três momentos distintos separados por modificações substanciais na imagem, o que gera um efeito de montagem interna. Na primeira parte, com duração de 1:14, é quando efetivamente vemos as ações desempenhadas pelo corpos e objetos filmados. Aqui os quatro rapazes brincam em posições relativamente fixas. A amplitude da cena está delimitada pelos corpos – um deles à direita, os outros dois à esquerda do operador. Este permanece fixo, apenas a câmera se mexe. A câmera se desloca sobretudo em duas direções: lateralmente, variando o rapaz enquadrado e

estabelecendo algo como uma linha de diálogo; e na profundidade, aproximando-se e afastando-se de cada um deles (por vezes, quase os toca). Traz a instabilidade típica do registro audiovisual amador com a câmera na mão – um movimento que pode ser definido como a síntese da ação estratégica da filmagem com o balançar espontâneo da mão, braço e corpo. Este trecho é todo proximidade. Aliás, o vídeo como um todo caracteriza-se por uma imagem de feição bidimensional e por um encaixotamento claustrofóbico, efeito agravado pela materialidade pixelada e pelas duas faixas escuras verticais que emolduram a imagem, como é típico na reprodução de vídeos de celular; quanto ao tempo: também é tudo proximidade, presente/presença, sem a distância da reflexão e da consciência. Impossível não pensar na correspondência entre a organização espacial interna a esse objeto audiovisual e a "arquitetura" da favela.

Os planos variam entre primeiro plano e plano americano. No entanto, mesmo quando a câmera distancia-se ligeiramente dos rapazes, o reflexo da luminosidade acentuada do *flash* em contraste com o fundo escuro elimina a profundidade. Há recorrência de um movimento de câmera em direção aos rapazes, como se esta fosse atingi-los. A câmara é um personagem e um agente: não se trata de um olho situado a certa distância que contempla e registra a cena, a descrever uma ocorrência tal como vê. Agencia os diálogos, faz falar, intervém, realiza uma mediação; ora, está posicionada – literalmente – em meio à conversa.

Ao mesmo tempo em que agencia o clima amistoso, a câmera impõe-se de modo agressivo: a luz forte satura os corpos e incomoda o olho; uma vez enquadrados, a primeira reação de cada rapaz é tapar o rosto. A relação com o espaço aqui é de um certo aprisionamento, apesar da câmera solta. Todo o tempo, o enquadramento capta apenas um pedaço da ação: os personagens estão sempre dirigindo a voz e o olhar para alguém fora de campo; ouvimos permanentemente falas e ruídos sem enxergar a fonte.

Quando a câmera se desloca para fora do espaço descrito acima é como se houvesse um corte na montagem interna e se iniciasse um novo plano (o segundo momento do vídeo, curtíssimo mas fundamental: é aqui que se impõe o choque e a ruptura). São poucos segundos de abstração visual e marcações sonoras que indicam movimento. Pontos luminosos desenham riscos na tela, na forma de raios. São os dados sonoros que permitem distinguir o que ocorre: o barulho dos passos e do vento chocando-se contra o gravador, combinado com o sobe e desce no enquadramento e os raios de luzes, anunciam que o rapaz está correndo.

Dentro de uma lógica interna da imagem, a intervenção dos tiros é inesperada e gratuita. Não há uma causa a demandá-los como consequência; não há nexo causal com

algum outro fato anterior. Dá-se logo após uma conversa descontraída e amistosa, sem qualquer anúncio ou preparo. Não vemos uma arma, não avistamos policiais ao longe, não há qualquer indício do porvir. O operador simplesmente corre, algo momentaneamente sem sentido. Os tiros irrompem em um instante de caos visual, no qual a imagem informa muito pouco e o som, fonte informativa mais confiável neste contexto, fornece dados inexatos de ocorrências situadas fora de campo. Irrompem primeiro e sobretudo como som: estampidos altos e secos, facilmente reconhecíveis, uma vez que familiares ao espectador contemporâneo. Os estampidos estão acompanhados, visualmente, de clarões. Primeiro um ponto brilhante e claríssimo no canto esquerdo; depois o plano inteiro tomado por uma coloração quase branca. Não há sincronia entre estampido e clarão; a duração dos clarões excede a dos tiros (os sete disparos duram três segundos); e é contínua e não intermitente. Todavia, sendo o barulho de tiro um código imediatamente decodificado pelo espectador, os clarões que sucedem acabam associados aos disparos (podem ser os próprios disparos ou consequência dos disparos no movimento do corpo do adolescente-cinegrafista alvejado).

Instantes depois dos estampidos, essa sucessão abstrata de luzes é interrompida e vemos com nitidez um pedaço da bicicleta na imagem. Imediatamente depois disso, indicando o fim do movimento da queda (e só então pode-se atestar que o movimento de cores e luzes registrava a queda do operador), percebemos um punhado de terra ser lançado contra a câmera – um punhado de terra vindo do chão, efeito da bicicleta pesada estatelando-se. A sucessão de frames é a seguinte: o movimento abstrato, em seguida um instante mínimo, infinitesimal (inferior a um segundo) que mostra nitidamente a bicicleta caída e, em seguida, a areia voando na tela. O som mais uma vez desempenha papel fundamental na obtenção de sentido: é graças ao barulho do choque da terra na câmera que podemos conhecer com mais exatidão o que ocorre. Logo em seguida ao choque, a imagem obscurece – o flash parece apagar por um momento. Vemos uma silhueta da imagem que virá a seguir. O flash gradativamente se restabelece e fixa-se, assim, o quadro imóvel que persistirá até o fim.

Já marcado por uma textura que remete ao tátil, por um efeito geral de proximidade física e ausência de profundidade – e uma disposição dos elementos que afunila o espaço, efeito agravado nos instantes de indefinição visual, dada a qualidade bidimensional da imagem abstrata – o vídeo registra, literalmente, um choque com a matéria do mundo. A matéria que se desprende do chão colide com a matéria do dispositivo, que deixa o rastro indicial de um impacto físico da câmera com a matéria sólida do chão, câmera aqui situada no interior do acontecimento, no sentido mais literal possível. Uma alusão às condições desta

captação direta, nas quais o equipamento é tão atravessado por contingências e causas da ordem do mundo, está tão à mercê de ações e de vontades externas à cena e ao conhecimento quanto os sujeitos que terminarão baleados. O celular – e o adolescente que o carrega – encontra-se envolto no acontecimento, entranhado fisicamente, e não sobra a distância espacial da visão. Fatos como a chegada dos policiais e os disparos permanecem fora de campo – e estavam, tudo indica, no exterior do campo de visão do adolescente que filmava. Ora, o efeito da câmera subjetiva é de coincidência entre imagem e olhar do operador, que se posiciona como um personagem. Assim sendo, graças a um efeito de desconhecimento, o vídeo reforça a apreensão e construção deste acontecimento como intervenção externa, uma estética da invasão abrupta.

Figura 4.1 Na primeira parte do vídeo, a câmera media a conversa dos meninos

A característica estrutural marcante deste vídeo é a ruptura e o desvio; o fluxo irrelevante e "liso" do cotidiano interrompido por uma intervenção violenta[107] alheia à vontade e até mesmo ao conhecimento do sujeito que filma. Há um fato a atravessar a filmagem em andamento; fato cujos pormenores não guardam qualquer relação com os

[107] A violência policial nas periferias, incluindo o assassinato de inocentes, faz parte do cotidiano dessas áreas. Abordaremos isso mais adiante.

propósitos da filmagem explicitados na própria imagem. Esse sentido de intrusão encontra-se potencializado pela primazia do som nesses instantes de ruptura. Ora, os procedimentos em torno do ato de olhar admitem um certo controle (inclusive a possibilidade física de fechar os olhos) inexistente no ato de ouvir. Chion (2008, p. 32-33) explicita essa diferença no caso da recepção de um produto audiovisual:

> No cinema, o olhar é uma exploração, simultaneamente temporal e espacial, num dado a ver delimitado que se mantém no quadro de um ecrã. Ao passo que a escuta é uma exploração num dado a ouvir e até num imposto a ouvir muito menos delimitado em todos os aspectos, com contornos incertos e mutáveis. [...] Este *imposto a ouvir* é tal que, nele, dificilmente podemos excluir, selecionar e distinguir seja o que for. No som, há sempre qualquer coisa que nos submerge e nos surpreende façamos o que fizermos. [...] Na situação cultural atual, o som, mais facilmente do que a imagem, tem o poder de a saturar e de a curto-circuitar.

A *imposição de um ouvir* que *nos submerge* e *nos surpreende* e tem o poder de *saturar* e *curto-circuitar* a imagem: isso soa como uma descrição precisa do vídeo que analisamos. Um segundo após a estabilização da imagem, ouvimos o som agónico do cinegrafista abatido – o ponto mais pungente e desconcertante deste vídeo, o mais próximo da definição do efeito traumático, conforme Barthes (1990, p. 24): "o que interrompe a linguagem e bloqueia a significação". Barthes se refere à fotografia jornalística – "incêndios, naufrágios, catástrofes, mortes violentas, tomadas 'ao vivo' [...] foto-choque [...] de que nada se tem a dizer" (p. 24) – circunstância na qual a suspensão de sentido decorre da visão de uma imagem que fixa um instante de horror. Aqui, porém, não temos nem a predominância do sentido da visão – mas da audição – nem uma imagem fixa: mas um objeto audiovisual em movimento. O efeito traumático provocado pelo som só se concretiza uma vez percebido como resultado dos choques imediatamente anteriores: os tiros, o movimento de queda.

Ouve-se em seguida, um pouco mais distante do microfone, os lamentos do outro rapaz ferido. Este – o que sobrevive – reza e formula frases com nexo e sentido. Há a sobreposição de uma fala articulada (pertencente à ordem simbólica) e um ruído gutural, visceral, primário (que soa aquém do nível da linguagem).

No vídeo real de Palmeirinha, o efeito de horror produzidos pelo murmúrio decorrem não da sincronia com dados visuais mas em virtude do encadeamento diacrônico: o barulho como consequência dos tiros ouvidos segundos antes. A imagem do "corpo" da bicicleta também angaria sentido sobretudo enquanto memória das ocorrências do passado imediato,

enquanto consequência de uma causa nuclear na narrativa e não como continuidade de ação. Chion (2008) menciona outro exemplo ressonante aqui, do filme *Andrei Rubliov*, de Andrei Tarkovski. Nesta cena atroz, um carrasco tártaro despeja azeite quente na garganta de um príncipe russo guardado como refém; todavia, não vemos o ato horripilante, pois o corpo do torturador acoberta o rosto do torturado. “Aqui, o barulho só é tão forte porque nos representa a fala humana atingida no seu centro físico: destruiu-se uma laringe, uma língua que ainda há pouco falava” (CHION, 2008, p. 26).

No vídeo, o murmúrio informe e desacelerado ouvido ao fundo só choca na medida em que o espectador sabe-se afetado pelo som agónico de um adolescente moribundo. Em termos sincrônicos, o efeito relevante diz respeito ao contraste entre a fala religiosa do ferido e o ruído gutural do adolescente na iminência da morte. Uma vez que não há a exposição visual da violência – ferimentos, sangue – os únicos elementos a remeter mais diretamente ao corpo ferido são os sons agónicos dos rapazes. Mais adiante, ouvimos outros personagens referirem-se aos feridos, sobretudo ao adolescente morto.

Este trecho de lamentos simultâneos dura cerca de 40 segundos e, a partir do momento em que o vídeo completa dois minutos, não ouvimos mais a agonia de Alan. Deste momento em diante – e o vídeo dura mais sete minutos e meio – deduz-se que o adolescente já morreu, embora o dispositivo permaneça ligado. Como o desfecho do jovem já vem informado no título do vídeo, neste instante, qualquer espectador está informado sobre a morte. Isto é: não se trata mais de uma câmera subjetiva do ponto de vista do cinegrafista, este já morreu e o dispositivo segue operando enquanto um ente autônomo. O celular, sua operação, suas imagens, sobrevivem. Aconteceu atrás da câmera algum tipo de passagem, que nas imagens está inscrita de duas formas: tanto os movimentos bruscos e abstratos que dominam o plano logo após os tiros quanto o quadro fixo com um fragmento de bicicleta indicam uma circunstância de captação na qual a filmagem deixa de ser operada pelo cinegrafista, no sentido estrito, e o dispositivo adquire autonomia (também no sentido estrito, ignorando por ora o traço autônomo da feitura de qualquer imagem técnica). Ora, constatamos que a filmagem em certo momento se desprende da consciência e do corpo do cinegrafista porque sabemos que ele foi alvejado durante a filmagem, informação que consta no título do vídeo; apenas as imagens do vídeo não são suficientemente esclarecedoras a este respeito.

Há um núcleo aqui, o cerne deste corte abrupto, que dura dez segundos, desde o primeiro tiro até o momento em que a imagem estabiliza-se novamente, com a bicicleta no chão, iluminada pelo *flash*. Localiza-se aqui essa passagem no estatuto da imagem: de um

registro cotidiano insubstancial a um acontecimento dotado de relevância e singularidade. Alteração significativa também no nível da enunciação: do cinegrafista amador à câmera autônoma. A câmera do celular, este aparelho de uso pessoal, um dispositivo de subjetividade central na contemporaneidade.

Figura 4.2 No momento dos tiros, vê-se apenas a luminosidade do *flash* do celular

Todavia, não sobressai em nenhum momento o efeito de neutralidade fria e indiferente associado, por exemplo, aos dispositivos de vigilância. Isso se deve, além da presença de efeitos sonoros, ao percurso da filmagem, desde o início fruto de uma câmera subjetiva, cujo efeito de presença encontra-se agravado pela estética amadora. Não percebemos um olhar frio e maquínico. Até bem pouco, havia uma coincidência entre a posição física do celular-câmera e o ponto na cena a partir do qual o cinegrafista percebia o mundo, numa circunstância em que a enunciação encontrava-se explicitamente fixada neste sujeito (cuja emergência e constituição, por sua vez, são indissociáveis dos dispositivos técnicos). No instante em que o sujeito cessa de existir, mas a câmara não para de filmar, institui-se uma oposição presença-ausência de outra ordem. Não apenas estamos na presença de fatos passados e ausentes, por meio de um registro – o princípio básico das imagens referenciais –, mas sabemo-nos diante

de uma câmera subjetiva sem sujeito. Em contrapartida, há outra perversidade neste caso: o desaparecimento do sujeito real faz emergir um sujeito midiático.

Há uma câmara subjetiva, o ponto de vista coincide boa parte do tempo com o do operador, mas há também uma série de momentos nos quais o aparelho parece livre desta perspectiva. Ou melhor, parece liberado da analogia ocular, realiza aproximações dos referentes que não se assemelham nem remotamente com os movimentos associados à visão a partir da posição tipicamente humana; natural: a operação da câmera de celular dispensa a centralidade do olho.

O ponto de vista da câmera é o de alguém deitado, imóvel, muito próximo da bicicleta caída. Trata-se de um enquadramento incomum, estranho: o fragmento da roda da bicicleta está no topo, encostado em uma superfície sólida que parece ser o chão. A captação dá-se, tudo indica, de cabeça para baixo. O paradoxo: ainda que seja simples deduzir a autonomia do dispositivo a partir de determinado momento, persiste um efeito de câmera subjetiva. Continuamos sentindo a presença do operador atrás da câmera; um corpo baleado, imóvel, mas ainda presente. E este registro audiovisual faz diversas alusões à presença deste corpo. Primeiro, ouvimos o horror de sua agonia. Depois, as falas captadas pelo microfone mencionam diversas vezes o “menino” caído. O “corpo” da bicicleta enquadrado em primeiríssimo plano é índice do evento traumático e alcança também um efeito figurativo.

Nos cerca de sete minutos e meio restantes, terceira parte da montagem interna, os dados sonoros propiciam algo como a visualização mental da cena gravada. A imagem não é exatamente fixa, pois, dada a baixa resolução, veem-se os pixels se movendo. Os diversos sons ao fundo, sincrônicos, com variadas distâncias do microfone, produzem um efeito de tridimensionalidade. Curiosamente, a sensação de alargamento do espaço é maior na audição do que na visão; identificamos emissões vocais de variadas distâncias. Demanda um certo esforço a construção coerente das ocorrências exclusivamente por meio do som e, assim, a organização de uma narrativa que dá seguimento aos fatos anteriores. As falas são desencontradas, sobrepõem-se umas às outras. Por vezes, certos trechos são inaudíveis. De outra parte, há conversas que oferecem sentido e compreensão de alguns detalhes em torno das ocorrências chocantes.

A já mencionada fala do outro rapaz ferido, Chauan, continuará ao longo de todo o vídeo. Suas falas soam nítidas: ele está próximo do equipamento. Em um primeiro momento, Chauan reza. É uma oração cujo discurso dirige-se diretamente a Deus: ele pede ao Senhor que não o abandone, que perdoe seus pecados, que o ajude, pois é evangélico. Em certo

momento, no meio da reza, ele chora. Pede ajuda a outro dos rapazes, Lobão. “Me ajuda, Lobão, por favor. Eu levei um tiro. Não me deixa morrer. Me ajuda, Lobão”. O amigo responde, lacônico, intimidado: “Calma, fica quietinho”. Chauan pede ajuda aos policiais, que na hora não respondem. Mais tarde o colocarão no carro. Não é difícil identificar as falas dos policiais: soam seguras, frias e autoritárias. Na maior parte das vezes, são vozes de comando, no imperativo. Ouvimos algumas declarações esparsas referindo-se aos tiros contra os rapazes inocentes. Sobre isso, há três momentos-chave. Um pouco depois de a imagem se estabilizar, um policial pergunta para os rapazes: “Vocês correram por quê?”. O ferido responde: “A gente estava brincando, senhor”. Alguns minutos depois, num instante de sobreposição de vozes, ouve-se um morador lamentar que os rapazes “são trabalhadores”. Uma voz autoritária então o interpela: “Cidadão, ô cidadão, presta a atenção... Entraram no meio da troca de tiro aqui com a gente”.

Só aparece uma menção explícita ao adolescente morto depois dos seis minutos. Uma mulher grita: “Está morto este menino, gente?”. E depois: “Alguém conhece este menino?” Outro morador responde: “Não é o filho do coisa?”. A mesma mulher: “Chama a mãe dele aqui, gente! Chama a mãe dele pelo menos”. Neste momento há muitas falas sobrepostas, além do ruído constante de um carro. Ouve-se o fragmento de uma frase do policial: “é desconhecido” (aparentemente, ninguém conhece o menino). Tudo indica que este é o momento em que recolhem o corpo do rapaz.

Todo este terceiro trecho que concilia um quadro estático na dimensão visual com dados sonoros dá-se após a eclosão dos tiros e, consequentemente, de uma crise na narrativa, com uma redefinição dos possíveis e o suspense em torno tanto das consequências vindouras quanto da compreensão do fato recém ocorrido. Desta forma, a enunciação mobiliza um tipo de atenção concentrada em dados aptos a completar a narrativa, a responder a um estado que convoca algum tipo de decisão. Qualquer narrativa audiovisual caracterizada por choque seguido de suspense já constitui uma estratégia eficaz de mobilização da atenção do espectador. Neste caso, à incerteza quanto ao desenlace soma-se uma incerteza semiótica: ainda que as linhas gerais do ocorrido já estejam anunciadas, há dificuldade de se associar os signos visuais e sonoros a fatos específicos no mundo histórico. A vontade de saber aqui diz respeito tanto ao suspense sobre o ocorrido e o vir a ser, quanto à decifração do significado dos dados aos sentidos.

Figura 4.3 O vídeo fica estabilizado nesta posição por mais de sete minutos: apenas ouvimos o que acontece

Este terceiro trecho convoca a uma espécie de mergulho na cena, tendo em vista o predomínio do sonoro, caracterizado pela ausência de limites físicos – ao contrário do visual, limitado pelo quadro. Como já comentamos tantas vezes, as filmagens amadoras com celular deixam transparecer as condições de produção. Neste caso, mais do que em outros vídeos amadores, a ênfase recai sobre o ponto de escuta, o equivalente em termos auditivos ao ponto de vista. No cinema, conforme Chion (2008), rara é a cena que explicita o ponto a partir do qual se dá a audição, pois:

> A natureza específica do auditivo não permite, na maioria dos casos, face a um som ou a um conjunto de sons, deduzir deles um lugar de escuta espacialmente privilegiado, isso por causa da natureza omnidirecional do som (que se propaga em várias direções) e da escuta (que capta os sons de forma circular) (CHION, 2008, p. 74).

Tampouco é comum, no cinema e outras produções audiovisuais, a identificação de um personagem cuja audição confunde-se com a do espectador – como ocorre, no caso da visão, com a câmera subjetiva. Nos vídeos amadores operados pelo celular, o ponto de escuta encontra-se no lugar onde se localiza a câmera. Pode-se dizer que a audição coincide com a

do cinegrafista, sempre um dos personagens neste tipo de filmagem. Sendo assim, ponto de vista e ponto de escuta correspondem nestas imagens.

Na terceira parte do vídeo gravado na favela da Palmeirinha, o ponto de escuta é facilmente identificável: o lugar onde o celular caiu. Previsivelmente, bastante próximo de onde desabou o corpo de Alan de Souza Lima – e perto da bicicleta que a câmera enquadra. O equipamento, cuja presença está sempre marcada, ocupa uma espécie de centro a partir do qual os diversos sons se organizam, instituindo um efeito de tridimensionalidade. O ponto de escuta próximo ao cinegrafista morto provoca o mesmo tipo de efeito dramático e pungente do ponto de vista.

4.2 A verdade da forma e a imagem-acontecimento

Uma perspectiva documental positivista, interessada em conhecer os pormenores tal como se deram no mundo histórico – uma perspectiva que sobretudo constrói o fato – encontrará, neste vídeo violento tomado na Favela da Palmeirinha, poucas provas transparecidas na dimensão do visível. Embora tratado pela imprensa como uma evidência, este registro, dentro de um viés ocularcêntrico, caracteriza-se pela opacidade na restituição do ocorrido. As informações visuais são pouco elucidativas e precisas quanto aos detalhes das ocorrências na duração da filmagem. Portanto, a verdade deste registro não se fundamenta na transparência, no enquadramento pleno de fatos que, desta maneira, são conhecidos porque dão-se a ver. As ocorrências mais relevantes situam-se fora de campo: a chegada dos policiais, a corrida do cinegrafista, os disparos, a queda dos corpos alvejados, os corpos feridos caídos no chão, o corpo morto.

Para efeito de comparação, vejamos o vídeo amador que capta o disparo fatal do policial norte-americano Michael Slager contra Walter Scott[108], fato de grande repercussão nos Estados Unidos. Um policial mata, pelas costas, um suspeito negro desarmado. O enquadramento aprofunda o campo e organiza o espaço de maneira a incluir no mesmo quadro os dois personagens, o policial e o suspeito, nos instantes-chave da cena, os momentos do disparo. As três dimensões estão bem delimitadas; o campo devidamente afundado. Caracteriza-se por reproduzir o que seria a suposta visão natural de um sujeito presente na cena, posicionado de trás da árvore. Desta forma, detém os códigos que associam a visão ao

[108] O vídeo pode ser visto neste link: https://www.youtube.com/watch?v=fg3GrfR2wiQ. Acesso em 30/01/2016.

conhecimento (de uma coisa, de um evento). É possível distinguir com clareza o instante em que o policial, à luz do dia, dispara repetidamente contra o suspeito que corre.

O operador está a uma certa distância, o que lhe permite filmar sem ser visto, e dá às imagens um ar voyeurístico. No momento dos disparos, no centro do enquadramento, entre o policial que atira e o suspeito alvejado, há um enorme tronco. A filmagem dá-se, literalmente, de trás da árvore. É a típica tomada da câmera escondida, posicionada ao longe, sobre a qual os agentes filmados não têm consciência. Este desconhecimento evidenciado na imagem é central na produção de sentido: ao mesmo tempo em que mostra a ação em si – injusta, desproporcional na agressividade – sublinha o caráter revelador dessa imagem técnica e o feito do operador, o herói da cena.[109] Embora um "amador", este mostra habilidade, a capacidade de enquadrar a cena no momento crítico dos disparos, e coragem, pois arrisca-se para filmar um ato injusto. Uma tomada fixada à distância, de trás da árvore, contribui para imprimir na ação captada o significado de ato incorreto e interdito ao conhecimento público. Associa justiça e correção à presença de câmeras[110].

A distância física do operador, essencial para o sucesso da filmagem, coaduna com a distância psicológica e ética desde sempre associada à visão. O elemento de engajamento envolve o risco do operador em filmar. Aparentemente, em certo momento ele revela sua presença ao policial que alvejou Walter Scott, a essas alturas já acompanhado de um segundo policial. No entanto, a distância entre cinegrafista e ato filmado permanece como um dado incômodo, distância que é índice de uma intervenção discreta, não suficientemente engajada a ponto de evitar o crime. Há algo de confuso na relação deste sujeito com a filmagem – em um primeiro momento um *voyeur* e agente de justiça a arriscar-se, que gradativamente revela sua presença. Expressão também de uma certa confusão moral associada à explosão de vídeos de flagrantes.

---

[109] A intepretação deste vídeo como portador de uma verdade do fato e, portanto, agente de justiça e correção está expressa no título deste texto do jornal francês Le Monde traduzido e publicado pelo portal Uol: "Policial branco assassina negro nos EUA. E se não houvesse vídeo?". Link pro texto: http://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/le-monde/2015/04/09/policial-branco-assassina-negro-nos-eua-e-se-nao-houvesse-video.htm

[110] Não à toa, existem movimentos nos Estados Unidos e no Brasil para que todos os policiais sejam obrigados a usar câmeras nos seus uniformes (uma disciplina e, mais importante, uma conscientização imposta pela vigilância e o controle da máquina).

Figura 4.4 Vídeo norte-americano registra instante em que policial alveja suspeito

No vídeo brasileiro, as evidências eminentemente visuais conseguem responder a algumas questões específicas. E oferecem uma verdade relativa e lacunar: nos segundos iniciais os rapazes apenas brincam, não disparam armas, sequer portam revólveres. Os meninos foram acusados de trocarem tiros com os policiais, que invocaram legítima defesa. A delegada do caso, porém, vê nas imagens a prova de que os rapazes não portavam armas ou estavam vinculados a traficantes[111]. Isto é, pragmaticamente falando, a imagem provoca uma inversão no processo: os rapazes agora são as vítimas e os réus, os policiais. Neste sentido, é um registro tratado como portador de uma verdade de ordem factual, que corrige e revela a farsa dos policiais envolvidos, verdade sustentada e entendida como oposição a uma mentira. Um instrumento de revelação e de justiça, de correção. Uma verdade de fundamento relacional, capaz de responder a questões específicas: os meninos estavam ou não armados, ameaçavam ou não os policiais. O equivalente no plano audiovisual daquilo que Pêcheux (2008, p. 28) denomina "proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de

[111] Alguns comentários no *Youtube*, na página que exibe o vídeo, afirmam que algum deles portava um rádio, equipamento usado na comunicação entre traficantes. No entanto, outros comentários desmentem a informação, sustentam que era um guidão de bicicleta. Interessante como esses espaços de comentários viram uma espécie de análise coletiva e conflituosa dos vídeos, numa mistura caótica de opinião com leitura supostamente neutra de evidências, onde há por vezes uma espécie de perícia coletiva do vídeo.

respostas unívocas (é sim ou não, é x ou y, etc.)". Sendo assim, o vídeo exerce uma função e ostenta uma utilidade: prova visual a propiciar correção e justiça.

As particularidades de ordem estética analisadas aqui, aptas a produzir uma série de efeitos (alguns dos quais já descritos), em certo sentido obtidas de modo acidental, possuem também uma dimensão documental. Isto é: os detalhes formais dizem, também eles, algo sobre o fato registrado. Por isso, analisá-las não significa recair em formalismo, simplesmente estetizar uma tragédia. Detalhes obscuros e abstratos, bem observados, oferecem informações substanciais sobre o acontecimento.

Em seu livro de enfoque historiográfico que aborda documentos visuais do Holocausto, Didi-Huberman (2012) vale-se de um método de articulação entre os regimes documental-histórico e estético da imagem valioso para nosso trabalho. Além disso, ao analisar quatro fotografias de Auschwitz captadas em 1944 por um membro do Sonderkommando[112], sublinha o estatuto de acontecimento dessas imagens. Tomadas secretamente de dentro da câmera de gás e da área imediatamente em frente, as fotografias trazem sinais que remetem ao procedimento extremo de produção, que envolvia o risco de vida do operador. Duas dessas imagens, que mostram, a uma certa distância, corpos deitados sendo incinerados à luz do dia, exibem algo como uma moldura preta: de fato, a "moldura" nada mais é do que o interior da câmera de gás e o quadro, a janela através da qual é possível visualizar a cena terrível.

As outras duas fotografias dão a ver um grupo de mulheres nuas prestes a adentrar a câmera de gás. Essas são ainda mais obscuras: numa, cujos referentes encontram-se em orientação transversal, vemos as mulheres bem pequenas, distantes, no canto inferior direito. A outra, que capta a mesma cena, é praticamente um borrão – distinguimos apenas algumas árvores no canto superior. Didi-Huberman (2012) critica os historiadores que interferiram nestas imagens, limpando as áreas escuras, reenquadrando e aproximando dos trechos nos quais a informação visual encontra-se mais nítida.

> Ao reenquadrar estas fotografias, comete-se uma manipulação simultaneamente formal, histórica, ética e ontológica. A *massa negra* que envolve a visão dos cadáveres e das fossas, essa massa onde *nada é visível*, dá, na realidade, uma massa visual tão preciosa quanto o resto da superfície impressionada. Esta massa onde nada é visível é o espaço da câmera de gás: a *câmera obscura* onde alguém teve de se retirar para trazer à luz o trabalho

[112]O Sonderkommando (literalmente, "comando especial") era um grupo constituído predominantemente por prisioneiros judeus que tinha por função executar alguns trabalhos braçais envolvendo o extermínio em massa nos campos de concentração nazista. Respondia por tarefas tais como: carregar os corpos das câmeras de gás até os locais de cremação, operar os fornos, limpar as câmeras, entre outros.

> do *Sonderkommando*, lá fora, nas fossas de incineração. Essa massa negra dá-nos a ver a própria situação, o espaço de possibilidade, a condição de existência dessas fotografias. [...] Ao reenquadrar estas imagens, quis-se sem dúvida preservar o *documento* (o resultado visível, a informação distinta). Mas suprimiu-se a sua fenomenologia, tudo aquilo que fazia destas imagens um *acontecimento*. Essa massa negra é a própria marca do estatuto último a partir do qual estas imagens devem ser compreendidas: o seu estatuto de acontecimento visual (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 56).

Imagens-acontecimento não apenas porque captam e documentam um fragmento das atrocidades de Auschwitz, episódio central na história recente da Europa, cujo horror testa os limites da representação; mas também porque transportam as condições extremas de sua criação. Esse trânsito dá-se sobretudo por meio de marcas presentes na própria imagem, marcas de cunho formal que, numa oposição esquemática entre forma e conteúdo, poderiam ser definidas como puramente estéticas e que, numa visada documental mais fechada, parecem sujeira e ruído. Todavia, aqui remetem aos pormenores da captura das imagens, ao fato do encontro entre máquina e mundo que, fruto de uma experiência-limite, constitui um acontecimento. Didi-Huberman (2012, p. 61) recomenda interrogar até mesmo "a função formal de uma zona em que 'não se vê nada', como se costuma dizer, erradamente, diante de algo que parece destituído de valor informativo, um quadro de sombra, por exemplo".

Aplicando este modo de olhar ao vídeo de Palmeirinha analisado aqui – sem dúvida um acontecimento visual – a composição visualmente confusa nos momentos dos disparos, que indica movimento, informa que os disparos foram provenientes de fora do campo de visão do cinegrafista, que, aparentemente, desconhecia a presença dos policiais. A duração longa do vídeo com a câmera fixa indica a demora para acudir os feridos. O tom de voz controlado dos moradores e dos rapazes e a relativa estabilidade da cena acústica revelam o respeito temeroso com policiais que, ali mesmo, já tentavam incriminar injustamente os rapazes ("Eles entraram no meio da troca de tiro aqui com a gente", disse um policial).

Percebe-se um único grito de indignação e revolta, de longe, logo depois dos tiros: uma mulher vocifera palavrões, um protesto agressivo que contrasta com as falas temerosas posteriores. O fato de o vídeo não enquadrar em nenhum momento os policiais – resultado do caráter acidental da filmagem – acaba coerente com a postura amedrontada, de falas com orientação tangencial, jamais dirigidas diretamente aos policiais. Quando um morador enuncia: "Eram trabalhadores", parece um lamento dito a esmo, e não uma cobrança. A câmera também não os confronta, os enquadra frontalmente. Os rostos dos policiais vão

aparecer nitidamente só em outro vídeo, gravado pela câmera interna da viatura e que capta um deles disparando uma espingarda.

É comum em outros vídeos amadores que flagram abusos policiais o resguardo por parte dos cinegrafistas. Frequentemente, nota-se que os policiais não têm ciência da filmagem e que o operador posiciona-se à distância. Essa distância, fundamental para a denúncia mas geralmente também sinônimo da impotência para intervir diretamente no fato, é a inscrição no objeto audiovisual da relação entre o cinegrafista intimidado e a polícia. No final de setembro de 2015, veio a público um vídeo nestes moldes, gravado no Morro da Providência no Rio de Janeiro[113]. Ao lado do corpo já morto do adolescente Eduardo Felipe Santos Victor, policiais tentam forjar uma cena de tiroteio. Envolvem a arma com a mão do rapaz e atiram para o alto. O vídeo flagra o fato momentos depois de o rapaz ser alvejado. O corpo já encontra-se caído, ensanguentado, e os policiais agora dedicam-se ao engodo.

A filmagem é captada do alto, em um ponto distante o suficiente para que a cinegrafista não seja percebida pelos policiais. Enquanto filma, ela conversa com outras duas pessoas, uma mulher e um homem, sobre o risco que correm em captar a cena. Fala baixo, diz que não vai mostrar o rosto na imagem, alude à necessidade de cautela. Em seguida afirma, em tom confiante e altivo, que vai continuar filmando, que “não vai sair daqui não”, pois os policiais “estão deixando o moleque morrer”.

No espaço inferior da imagem, percebe-se um parapeito branco, uma das marcas a apontar para a condição arriscada de captura da imagem. O parapeito é um anteparo real atrás do qual a cinegrafista se esconde para filmar. Na imagem, é o que indica sua posição oculta e, consequentemente, a condição de câmera escondida a vigiar um grupo de policiais cuja ação falseadora só prossegue em virtude do desconhecimento da filmagem. Os quatro policiais e o corpo de Eduardo situam-se na parte de trás de uma casa, numa posição por si só já oculta. Enquanto um deles descarrega a arma, tomando o cuidado de acomodá-la na mão do rapaz morto, os outros policiais observam em volta e certificam-se de que ninguém está olhando.

A cinegrafista menciona pelo menos duas vezes o incômodo físico de filmar, indicando uma posição não-usual da câmera. Diz que “o braço está doendo, mas vou continuar filmando”. Provavelmente, o braço está esticado e o celular-câmera distante do olho. A imagem treme todo o tempo, também marcando o esforço físico subjacente à filmagem.

---

[113] O vídeo está disponível neste link: https://www.youtube.com/watch?v=d61P_huIY3w.

Figura 4.5 Cinegrafista amadora flagra policiais forjando tiroteio em favela do Rio de Janeiro

No vídeo de Palmeirinha, a imagem de choque consiste, igualmente, em uma fenomenologia do encontro entre a polícia e os rapazes. A estética marcada pela inscrição do abrupto e por uma materialidade que realça o encontro agressivo da câmera com o real – especialmente da intervenção do acontecimento violento sobre a câmera e o corpo que a segura. O caos visual, índice da movimentação de um celular-câmera que se mexe e desaba junto com o corpo. Até mesmo o quadro estabilizado por mais de sete minutos: tudo isso é forma, sensação e também informação sobre as condições de captação, sobre ação e reação, sobre movimentação destes corpos no espaço. Mesmo os instantes mais obscuros e abstratos, aparentemente vazios de dados documentais, que poderiam ser tomados por certos espectadores como pura forma, carregam uma dimensão epistemológica. É importante esclarecer que o fato de remeterem ostensivamente ao acontecimento da captura, imagens como essa não deixam de ostentar efeitos de ordem discursiva. Trata-se de um discurso caraterizado por trazer, no enunciado, marcas que aludem explicitamente às condições de produção.

4.3 Imagem como véu e como dilaceramento

Embora esses flagrantes amadores produzam efeitos de verdade extremamente eficazes no jornalismo e no direito, por exemplo – dado seu caráter de evidência já mencionado em capítulos anteriores – a dimensão documental e o estatuto de acontecimento dessas imagens não se resolvem apenas neste plano mais pragmático, de uma verificação da veracidade dos fatos e nas consequências jurídicas diretas. Há nestes vídeos que flagram a violência policial na periferia – uma violência de Estado – uma verdade de raiz mais profunda que diz respeito à inserção de cada um desses fatos isolados registrados em vídeo em um acontecimento histórico de envergadura que permanece na sombra: a reiterada violência contra pobres e negros no Brasil.

No seu estudo sobre quatro fotografias da Shoah[114], Didi-Huberman (2012) tem o cuidado de afirmar repetidamente o estatuto lacunar, fragmentário, inexato da verdade dessas imagens, "fragmentos arrancados [do real], pedaços peliculares". A noção de verdade em jogo aqui transcende a dimensão temporal e espacial do fato, da correspondência fiel entre um enunciado e um estado de coisas do mundo. Não se trata apenas de afirmar a incapacidade das descrições factuais em geral (visuais, verbais) de fornecer uma visão integral do ocorrido, em virtude de sua inescapável subjetividade, argumentação comum em debates sobre a objetividade jornalística, por exemplo. Qualquer enunciado sobre um acontecimento como o extermínio em massa de seres humanos – mesmo fotografias que flagram um instante do horror na sua própria duração – oferecerá no máximo um vislumbre do que foi a experiência de vivenciá-lo. Uma verdade parcial em comparação a uma verdade maior impossível de ser representada ou dita. É o caso de Auschwitz, o caso sempre citado de um horror inominável, irrepresentável. A referência é mais uma vez o conceito de real na teoria lacaniana: aquilo que resiste à inscrição no simbólico.

Inseridos em plena batalha discursiva sobre seu significado atual e histórico, tratados topicamente pelo jornalismo praticado pelas maiores empresas de comunicação (que se recusa a associá-los seja num plano sincrônico, seja diacrônico) esses flagrantes de violência na periferia são potentes nas duas acepções de "verdade". Aquela relativa à elucidação dos detalhes sobre cada um desses fatos trágicos e outra noção, que poderíamos chamar de traumática, referente ao horror da violência na periferia. Uma divisão conceitual comum nos

[114] Utilizamos aqui o termo Shoah e não Holocausto, mais comum no Brasil, em linha com o vocabulário de Didi-Huberman. Muitos intelectuais judeus preferem a palavra Shoah ("catástrofe", em hebraico) do que Holocausto, vocábulo grego com "conotações sacrificiais", conforme Seligmann-Silva (2003, p. 50).

estudos sobre o testemunho pode ajudar na compreensão do valor e dos efeitos de cada uma dessas acepções. Conforme Seligmann-Silva (2003), há duas palavras em latim para o termo testemunho, cada qual com um significado próprio. *Testis*[115] designa um modelo de testemunho direcionado à verificação da veracidade dos fatos, ao esclarecimento exato dos pormenores por meio de evidências e provas, cujo propósito declarado de busca da verdade é indissociável de uma retórica do convencimento. Trata-se da noção de testemunho tipicamente jurídica, interessada em separar o verdadeiro do falso em nome da justiça, em um contexto em que elementos ficcionais são sinônimo de mentira. Valoriza-se aqui acima de tudo o depoimento de terceiros, das testemunhas oculares. Não à toa, a visão é especialmente relevante. "Etimologicamente, *testis* é aquele que assiste como um 'terceiro' (*terstis*) a um caso em que dois personagens estão envolvidos" (BENVENISTE, apud Seligmann-Silva, 2005, p. 80).

O termo *supertestes*, por sua vez, define o testemunho daquele que vivenciou uma experiência limite envolvendo o risco contra sua vida, uma catástrofe ou provação (ou proximidade da morte). É o sobrevivente que relata o próprio sofrimento, uma descrição temporalmente posterior ao evento, muitas vezes voltada a articular esta experiência extrema em alguma forma de linguagem, geralmente oral. Benveniste (apud Seligmann-Silva, 2005, p. 81) informa que "*superstes* descreve a 'testemunha' seja como aquele 'que subsiste além de', testemunha ao mesmo tempo sobrevivente, seja como 'aquele que se mantém no fato', que está aí presente".

Segundo Seligmann-Silva (2004), "o 'manter-se no fato' do *superstes* remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte". Portanto, diferentemente da testemunha como *testis*, que ocupa a posição distanciada de um terceiro, o sobrevivente agrega o episódio violento como componente indistinguível de sua subjetividade. Nesta concepção, a memória catastrófica acompanha permanentemente o sujeito, encontra-se sempre presente, por vezes em estado latente, jamais manifesta integralmente no discurso.

> O modelo do testemunho como *testis* é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do positivismo, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (ou a "cena do crime") e o tempo em que se escreve a história (ou se desenrola o tribunal). [...] Ao nos voltarmos para o paradigma do superstes, os valores são outros. Aqui pressupõe-se uma

[115] Além de testemunho, o latim *testis* significa também testículo. De fato, conforme Seligmann-Silva (2005), o testemunho feminino não era levado em conta nos processos jurídicos nas sociedades tradicionais. Esse detalhe de coincidência semântica é revelador, portanto, da relação entre memória testemunhal e poder masculino.

> incomensurabilidade entre as palavras e essa experiência da morte. [...] Nessa cena do testemunho como *superstes*, o presente do ato testemunhal ganha a precedência (SELIGMANN-SILVA, 2004, p. 81).

A divisão entre *testis* e *supertestes* no âmbito dos estudos sobre o testemunho, um tema próprio sobretudo aos estudos literários, privilegia a linguagem verbal, seja a palavra da testemunha ocular que presenciou o acontecimento (*testis*), seja, no *supertestes*, a do sobrevivente que relata, em primeira pessoa, seu próprio encontro violento (o depoimento oral tem a primazia sobre o escrito). Há uma desconfiança em relação à imagem e ao visual, dado que "reduzir o testemunho ao paradigma visual, falocêntrico e violento" tende a uma "espetacularização da dor" (p. 81). Todavia, em seguida, Seligmann-Silva (2005) argumenta favoravelmente à complementariedade entre *testis* e *supertestes*:

> Minha proposta é entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar: um elemento complementa o outro, mas eles se relacionam também de modo conflitivo (p. 82).

Em suma: o problema, portanto, não está no visual, mas na redução do testemunho exclusivamente à imagem. Os flagrantes de violência policial na forma de vídeo digital trabalhados neste capítulo, que testemunham os fatos na sua própria duração da perspectiva de um cinegrafista e, desta forma, restituem as ocorrências neste plano visual, funcionam, em primeiro lugar, no paradigma do testemunho como *testis*: como evidência factual, a maior parte das vezes com consequências efetivas no plano jurídico e repercussão midiática[116]. O vídeo realizado pela cinegrafista anônima do Morro da Providência é um registro de uma terceira que presencia um fato, embora, na filmagem, essa testemunha seja o enunciador em um vídeo tomado em primeira pessoa. O testemunho torna-se especialmente convincente devido ao valor de evidência da captação tomada na duração do fato, cujo trabalho de interpretação e decodificação encontra-se naturalizado ao olhar contemporâneo, produzindo um efeito de transparência.

A defesa das fotografias de Auschwitz efetuada por Didi-Huberman (2012) situa-se exatamente neste debate – bastante conhecido entre estudiosos das imagens e do cinema, por exemplo – em torno do modo justo e correto de se representar atrocidades como a Shoah, cujo

[116] Embora as punições aos policiais ainda se restrinjam a penas de ordem administrativas e, muitas vezes, os processos criminais não deem em condenação.

horror excepcional, na opinião de alguns intelectuais[117], não deveria ser reproduzido em imagens, supostamente, donas de natureza essencialmente espetacular e fetichista. O pensador francês posiciona-se a favor das imagens, salientando, como já comentamos, seu caráter lacunar e fragmentário, seu valor factual e também a capacidade de oferecer vislumbres de um real cujo conhecimento e compreensão integral são impossíveis.

Ele separa, no entanto, a imagem-véu do fetiche da imagem-dilaceramento, "que deixa entrever um fragmento do real". Ou seja, fiando-se igualmente na teoria de Lacan (e atribuindo ao imaginário poder equivalente ao simbólico), propõe a aptidão de certas imagens tocarem no real, desafiarem consensos, "perturbarem fronteiras" (p. 108).

> Ao olhar para as quatro fotografias de Birkenau como imagens-dilaceramento e não como imagens-véu, como a exceção e não como a regra, podemos ver nelas um horror nu, um horror que nos deixa tanto mais inconsolados quanto não exibem as marcas hiperbólicas do 'inimaginável', do sublime ou do inumano, mas as da humana banalidade a serviço do mal mais radical (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 109).

As imagens-véu, cuja origem primeira encontra-se na concepção platônica da imagem como simulacro, operam no nível do lugar-comum, das ideias já prontas, da atratividade fácil e superficial, dos consensos, dos clichês. Porque domesticadas, conformadas, entregues a uma lógica consumista, são desprovidas de verdade – ao contrário das imagens que dilaceram, incomodam, abalam os consensos, desafiam as normas e os poderes. O lugar privilegiado dessas "imagens que velam" é a comunicação de massa[118]: "Da cobertura jornalística ao culto mediático, da constituição legítima de uma iconografia à produção abusiva dos ícones sociais, frequentemente não vai um passo" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 95). Exatamente porque o "terrível, hoje – a guerra, os massacres de civis, os amontoados de cadáveres – se tornou ele próprio uma mercadoria" (p. 94), que as quatro fotografias de Auschwitz se tornam

---

[117] Um exemplo notório é o do cineasta francês Claude Lanzmann, realizador do documentário Shoah, com mais de nove horas de duração, constituído integralmente de depoimentos de sobreviventes e desprovido de imagens de arquivo tomadas durante o funcionamento dos campos de concentração ou logo após a Segunda Guerra. Os principais antagonistas de Didi-Huberman neste livro são o historiador e psicanalista Gerard Wajcman e a linguista Elisabeth Pagnoux, autores de dois artigos na revista *Le temps modernes* que atacam a análise das quatro fotos de Auschwitz realizada pelo historiador da arte francês no catálogo da exposição *Memoire de Camps*, de 2001, onde as imagens foram expostas. A obra *Imagens apesar de tudo* é composta pelo texto original do catálogo, seguido de um longo desenvolvimento que funciona como uma resposta aos duros ataques de Wajcman e Pagnoux.

[118] Didi-Huberman (2012) cita, entre os exemplos midiáticos que espetacularizam o genocídio, a série de televisão norte-americana *Holocausto* (veiculada em 1978 pelo canal de TV NBC) e os filmes *A lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) e *A vida é bela* (Roberto Benigni, 1997).

importantes. “A melhor razão para voltar atentamente aos testemunhos, visuais ou escritos, vindos dos próprios acontecimentos” (p. 110).

Ao mesmo tempo em que acentua o potencial dilacerante dessas imagens e a aptidão a remeter ao encontro não mediado com o horror, Didi-Huberman (2012, p. 112) destaca que, no primeiro contato com as quatro fotografias, olhou:

> Para estas imagens como imagens-factos, isto é, uma tentativa de representação visual, por parte dos membros do Sonderkommando, da sua experiência deste mundo infernal em que se sabiam condenados, e também como um gesto concreto, político: o ato de tirar clandestinamente, no próprio interior do campo de concentração, quatro fotografias do extermínio a transmitir ao exterior por intermédio da Resistência polaca.

Isto é: o efeito de desestabilização que essas imagens carregam, sua capacidade sempre renovada de furar e desequilibrar a ordem simbólica, são indissociáveis do seu estatuto de acontecimento. Sobretudo devido à conexão indicial que estabelecem com a experiência-limite do horror. Alguns registros extremos na exposição da violência, imagens cujos detalhes violentos parecem excessivos – que revelam mais do que deveriam – trazem por vezes localizado neste mesmo excesso um vazio mais fundamental: apontam para o real do fato, isto é, a dimensão desta realidade que não pode ser (ou ainda não pôde ser) articulada na linguagem.

4.4 Acidente e subjetividade traumática

No vídeo de Palmeirinha, ao mesmo tempo em que, no sentido pragmático, sabemo-nos diante de uma câmera já sem o operador, a experiência extrema da captação da própria morte legitima e autoriza a verdade dessa imagem, que se não fosse assim não circularia, dando visibilidade e construindo um sujeito que, em termos de cultura midiática, em outras circunstâncias não existiria. A subjetividade que emerge aqui deve sua constituição à experiência traumática registrada em vídeo digital – sobretudo ao som gravado, uma vez que, neste exemplo, se há instantes de bloqueio de sentido localiza-se no ruído da agonia visceral e informe. Na cultura contemporânea, saturada de imagens e de sentido, de efeitos de subjetividade esgotados (entre outros motivos, pela profusão alucinante de narrativas e imagens de si, de perfis em redes sociais e *selfies*) e, sobretudo, quando a noção de verdade

positivista encontra-se em crise, o trauma seria uma das possibilidades de autenticação da verdade do sujeito.

Seligmann-Silva (2015) vincula a centralidade do conceito de trauma na cultura a pelo menos dois aspectos. O predomínio da experiência de choque na vida e na constituição do indivíduo moderno, apontada por Baudelaire já na metade do século XIX, cuja intensidade e violência apenas recrudesceram. E a longa lista de catástrofes humanitárias do século XX (e início do XXI), sobretudo o terror genocida, um passado traumático ainda em processo de articulação nas ordens simbólica e imaginária por meio de testemunhos verbais e imagéticos. No primeiro caso, o trauma como um acidente ou abalo (inclusive físico) que se dá no presente; no segundo, a acepção psicanalítica: uma memória dolorosa e recôndita, que ainda não acedeu ao plano da consciência mas reaparece repetidamente, enquanto vislumbre, num estágio pré-simbólico. Assim, diferentes grupos sociais e étnicos não apenas se posicionam politicamente em relação às experiências do horror, mas têm, nas memórias de atrocidades (pessoais ou herdadas), o núcleo de suas subjetividades.

O dado perverso reside no fato de que o sujeito aqui em questão, sempre invisível em termos políticos – um “sem parte” no vocabulário rancieriano, cujas sensibilidades jamais são levadas em conta – mais do que nunca, na diagnosticada “era do trauma” (Seligmann-Silva), vá ganhar inserção politica graças às formas violentas, situação em que ocupa posição que oscila, de modo esquemático e não-complexo, entre o vilão e a vítima.

No episódio do registro da morte de Alan, temos a presença das duas acepções: o choque violento contra o corpo (intensificado na imagem pela estética do abrupto e pelo realce do contato físico entre a câmera e a matéria do real) e a inscrição em imagem de uma entre tantas violências, presentes e passadas, contra a população pobre e negra no Brasil. Típico exemplo de memória traumática: ainda ocultada, não articulada no simbólico e no imaginário, constantemente retornando de modo abrupto e violento – este vídeo é um exemplo claro.

> Veja-se o caso brasileiro, com sua incapacidade crônica de inscrever sua longa e terrível história de violências, da escravidão à última ditadura, às histórias do Amarildos de nosso presente. Esse silêncio nos condena a repetir sem trégua a violência iniciada pelo ciclo colonial (SELIGMANN-SILVA, 2015).

O caso do assassinato do pedreiro Amarildo, na favela carioca da Rocinha, caracteriza-se, na comparação com episódios fartos em documentação em vídeo ou fotografia,

pela falta de registros. Nem mesmo o corpo foi encontrado, ensejando uma campanha cuja palavra de ordem explicitava esse vazio: “Onde está o Amarildo?”. Ainda assim, apesar da ausência de evidências explícitas, tornou-se um caso emblemático nas mídias no passado recente envolvendo a violência policial contra moradores da favela, resultante de uma potência do negativo: a falta de qualquer tipo de articulação ou inscrição do trauma, inclusive o corpo, amplifica o retorno e a repetição na forma de testemunhos (dos parentes, dos vizinhos).

No registro do assassinato, pela polícia militar do Rio, do menino Eduardo de Jesus Ferreira, no Complexo do Alemão, a pungência da imagem também está na violência explícita, naquilo que dá a ver. A saber: o corpo morto do menino, de apenas 10 anos, rodeado de sangue. Mais uma imagem cuja disponibilidade impõe uma questão ética – mas sem a qual o fato não teria o impacto atingido na cobertura jornalística. A versão a qual temos acesso no *Youtube*, disponibilizada no canal da Mídia Ninja, dura apenas 22 segundos[119]. Quando o vídeo inicia, o cinegrafista encontra-se no alto de uma escada, em movimento de descida, e enquadra um policial todo vestido de preto, com uma arma grande nos braços, situado alguns metros abaixo, que também desce. Desde o primeiro segundo já se ouve, no fundo, gritos de “covarde”. Uma mulher chega perto do policial e enuncia bem alto: “covarde”. Outra mulher, situada fora de campo, mantém um grito alto, contínuo, desesperado, durante todo o tempo.

Na filmagem de Alan, a recusa de dar a ver que perpassa esse registro visual vira também uma espécie de alegoria do estatuto dessa violência policial na periferia, cujos detalhes e motivações jamais são integralmente expostos aos holofotes e debatidos frontalmente nos espaços políticos e na mídia tradicional, apesar dos esforços de muitos agentes políticos – e da proliferação de testemunhos e de evidências documentais como os vídeos analisados neste capítulo. Um documento tomado de modo acidental, inconscientemente, que vaza (este vazamento das mídias digitais que por vezes parece obra de um autômato, sem autor, sem sujeito, uma imagem que simplesmente aparece, como se por vontade do próprio celular a se comunicar diretamente com o *Youtube*, uma operação que parece obra não de um *eu* mas de um *isso*). A violência ocultada que insiste em aparecer.

A cena predominantemente acústica e abstrata no plano visual, sem os limites e a organização espacial propiciada pela imagem, traz um ordenamento insuficiente dos

[119] O vídeo está disponível neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=9rv-ytj0T7c. Visualizado em 28/01/2016.

elementos de maneira a propiciar a visão do fato. Tampouco articula devidamente a violência em palavras: nenhum morador ou vítima diz diretamente o que aconteceu, as falas são todas laterais, desviantes e comedidas – embora o ódio calado, não expresso, paire o tempo todo, depois de revelado na curta explosão da moradora a gritar palavrões no início do vídeo, que na imagem funciona como um lapso (o ato efetivo de revolta virá no dia seguinte, com a queima de ônibus como protesto pelo assassinato de Alan, também documentada em vídeo). Um vídeo "bruto" e com o estatuto de matéria-prima, parece inacabado também em virtude da inaptidão de trazer a verdade profunda à ordem do visível e da linguagem verbal, de maneira direta e explícita.

Portanto, a singularidade deste vídeo na comparação com outras filmagens amadoras de evidência é a conjugação de efeitos documentais e figurativos, o que o torna especialmente complexo – e com efeitos diversos de outras destas imagens "cruas". Menos do que mostrar a própria coisa, este vídeo alude, sugere; estimula a imaginação. Assisti-lo torna-se uma experiência sobretudo mental. Embora o realismo intensificado e a marcação, no nível discursivo, de que se trata de um registro factual do mundo histórico, os fatos, os corpos existem para o espectador apenas mentalmente.

Figura 4.6 Vídeo no canal da Mídia Ninja filma instante imediatamente após policiais matarem menino de 10 anos

Essa imagem tem também um excesso da ordem do não-dito. Não é só o corpo, o ato violento. Há toda uma reação posterior vazia de respostas, de arroubos, cheia de intimidação, um grito preso que se revela nas falas, na ausência de uma atitude – ora, os feridos demoram para ser socorridos. As imagens digitais que circulam convocam a uma reação – muitas vezes, passiva, mais voltada ao consumo e a uma participação anódina. Neste caso, a reação é outra: trata-se de uma imagem sobre a qual é preciso falar; dá uma compulsão de preencher estes vazios com palavras, descrições.

Em suma: esta evidência documental que presencia o fato na própria duração, que dá a conhecer detalhes privilegiados do ocorrido e habita o regime do visível da explosão de filmagens, dominado pela transparência visual (ilusão referencial) e pela exibição da violência em detalhes pornográficos, ao se recusar a mostrar e ver-se tomada de opacidade, oferece uma experiência de desnaturalização e estranhamento que quebra com clichês deste paradigma. Neste sentido, colocado em série com outros registros de violência policial, teria um efeito de ruptura e descontinuidade.

Esta imagem que se nega a mostrar, cujos fatos dão-se nas sombras, dota-se de uma espécie de franqueza: os testemunhos visuais tomados ao vivo, por mais dramáticos e chocantes, não dão conta dos processos históricos e sociais responsáveis por tal estado de coisas. Aspectos essenciais sobre a situação presente, bem como os resíduos de situações passadas, permanecem ocultos. Ora, essas captações do real que proliferam com as tecnologias digitais pertencem, noutra chave e com outros operadores realistas, ao império das aparências que Lukács (1965) atacava no romance naturalista do século XIX. Aqui como lá, a representação limita-se à superfície mais rasa do visível. Colocadas em série, essas imagens podem inclusive tornar-se sem sentido (é esse um dos efeitos da série). Muito raramente, essa imagem, vista isoladamente, coloca em questão seu próprio estatuto e ganha complexidade. É o que ocorre neste caso que analisamos, no qual a violência real ao mesmo tempo está explicitada e oculta. É uma imagem cuja visualização incomoda e cujos apelos remetem ao sensacionalismo. Por isso, talvez não devesse circular. No entanto, flagra mais um caso de crime policial a periferia, que terminaria acobertado. Mais: é reveladora, assim como outros vídeos citados neste capítulo, da repetição dessa violência histórica que só agora começa a ganhar visibilidade efetiva nos grandes veículos de mídia. Em suma: são imagens-dilaceramento (DIDI-HUBERMAN, 2012) a abalar certa ordenação.

Todavia, a apropriação jornalística deste fato aplaina essa complexidade. A concentração excessiva nos apelos performáticos, na peripécia trágica e mórbida[120] (e os signos da peripécia também residem nas marcações que apontam para as circunstâncias de captação), contribui para uma apreciação espetacular e sensacionalista do ocorrido. Singulariza o acontecimento de maneira como *fait divers*, como curiosidade, como tragédia localizada.

A cobertura jornalística desta notícia, ao realçar a coincidência trágica do adolescente que filmou a própria morte e ao atribuir a este aspecto contingencial o traço verdadeiramente singular do fato, trata-o como *fait divers* – caracterizado, conforme Barthes (1999), por uma estrutura imanente, "que não remete formalmente a nada além de si próprio" (p. 59). Essa apropriação desestimula a associação dessa execução com os inúmeros outros registros – inclusive na forma de vídeos operados por cidadãos "comuns" – de excessos policiais contra moradores da periferia. Tampouco propõe explicita ou implicitamente o questionamento das razões mais profundas, de ordem estrutural, que levam à repetição dessas violências com aparência de aleatórias. Nos seus comentários sobre a cobertura jornalística do caso Rodney King, igualmente um exemplo de violência policial de cunho racial, Nichols (1994) criticou a ausência de um debate em nível estrutural. A cobertura resumiu-se à especulação em torno do julgamento, com uma reivindicação de justiça como pano de fundo permanente – justiça, neste caso, limita-se à punição aos policiais captados em pleno abuso brutal, cuja condenação devolveria a estabilidade rompida. A absolvição dos policiais resultou na explosão de um excesso que ultrapassava a mera consequência jurídica.

A abolição de distância que é marca formal deste vídeo remete ainda à ausência de distância temporal deste fato que compõe as "atualidades" e não a história. Enquanto documento, insere-se em uma batalha de discursos vigente hoje que engloba inclusive o ato de nomear o acontecimento, no sentido amplo e forte, ao qual este fato se vincula. Grupos ativistas de direitos humanos e em combate ao racismo falam de genocídio contra a população negra, tal a amplitude da violência contra negros que moram na periferia (SILVA e DARA, 2015). Isto é: está em andamento um desastre de proporções históricas, um *acontecimento* – interligado ao histórico de violência contra os negros no Brasil desde a escravidão[121]. Neste

---

[120] É no que incorrem os intelectuais que viram nos ataques terroristas de 11 de setembro uma força de ordem artística.

[121] Uma tentativa de dar visibilidade e discutir o tema da violência e dos excessos da política de segurança pública encontra-se no recém-lançado **Bala perdida:** a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação (DUNKER, KEHL, CAPRIGLIONE, et. al., 2015).

prisma, o vídeo que captura a execução de Alan é uma verdade lacunar, aguda e reveladora sobre o horror da vida do morador de periferia em 2015.

Os registros audiovisuais violentos tomados na periferia constituem, assim, imagens apesar de tudo – apesar de não mostrarem a totalidade do horror, apesar de reforçarem o estigma da periferia como lugar de violência e do morador como vítima ou vilão, apesar de darem margem a apropriações (no jornalismo sensacionalista, por exemplo) que exaltam a singularidade do acaso e evitam relacionar este fato com um acontecimento maior.

Didi-Huberman (2012), ao distinguir a imagem-véu da imagem-dilaceramento, aponta que essa separação não se restringe às imagens em si, mas diz respeito ao modo como são olhadas. As imagens possuem um duplo regime: uma mesma pode ser tanto clichê quanto propiciar o encontro dilacerante com o real.

> [É preciso] Pensar a imagem sob seu duplo regime. Ela obriga-nos sobretudo a distinguir, no imenso corpus das imagens dos campos de concentração, o que vela e o que dilacera. O que retém a imagem na sua regra consensual (onde ninguém vê verdadeiramente) e o que exorbita a imagem para sua exceção dilacerante (onde cada um, de repente, se sente olhado) (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 100).

A Shoah (ou Holocausto), o assassinato programado em massa de milhões de judeus pela Alemanha nazista, é um fato histórico inquestionável. Aconteceu e foi uma política de Estado. Negar sua ocorrência inclusive é crime em alguns países. É ético ser espectador das imagens de evidência dessa experiência cujo cerne de sofrimento e horror é irrepresentável? Imagens violentas como os registros da morte de Alan de Souza Lima, Eduardo de Jesus Ferreira e Eduardo Felipe Santos Victor e tantos outros colocam questão parecida. Convivem na internet com inúmeras outros vídeos realistas violentos cujo interesse despertado parece residir numa curiosidade discutível por parte dos espectadores. Todavia, uma vez que os flagrantes de assassinatos captados são reflexo de políticas de segurança cuja narrativa ainda é fruto de disputas discursivas calcadas no visível e no invisível, a relevância das imagens ainda ocupa uma posição anterior: a de simplesmente provar a existência do acontecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer registro em imagem em movimento de um acontecimento na sua própria duração, que transcorre diante da câmera, a interpela, eventualmente interage com ela, produz um poderoso efeito de presença. Um efeito de presentificação, no sentido temporal: transporta até o aqui e agora a ocorrência pretérita (afinal, fazer o passado operar no tempo presente é uma das características da imagem em movimento). Mas também alude, graças a permanência dos referentes, à presença do cinegrafista e da câmera como testemunhas no próprio tempo do acontecimento: a autenticação do *estive lá* que premia a imagem com uma carga de autenticidade. A qualidade do *estive lá* faz sentido sobretudo em acontecimentos de alcance histórico, que marcam o tempo e significam o passado enquanto tal, constroem duração e produzem memória (num vídeo de vigilância que roda ininterruptamente e onde nada ocorre o tempo como que desaparece).

Vimos que esses efeitos de real encontram-se potencializados, no período contemporâneo, em imagens em movimento dotadas de uma estética do amador. Nelas, o conjunto de marcas estéticas produz um discurso audiovisual especialmente eficaz na obtenção de ilusão referencial – a promessa de comparecimento da própria realidade na forma de referente – e força de evidência, isto é, a prova de que algo aconteceu de certa maneira. São efeitos em boa parte construídos no interior de uma história do audiovisual. A textura granulada, a câmera instável, o som precário, o enquadramento mal armado, a inserção da câmera na cena: essas características não são intrinsicamente mais realistas, mas produzem sentidos que se consolidaram num percurso alinhado às modificações no regime visual e no lugar das imagens na sociedade. A espontaneidade expressa por essas filmagens ganha valor em resposta à percepção de crescente roteirização da vida e do mundo, embora a expansão desmedida das imagens amadoras também esteja associada, no nível das estratégias de poder e de mercado, a um esforço programático.

A assunção de uma subjetividade engajada na cena filmada produz um realismo subjetivo que se instala na esteira do esgotamento de princípios de objetividade ligados à onividência, ao racionalismo, à capacidade de conhecer os fenômenos integralmente. Todavia, alguns flagrantes factuais invocam um outro efeito de objetividade, que não nega a apreensão parcelar e fragmentária da realidade, mas sustenta seu traço não intervencionista em outros fatores: no despreparo explícito do enunciador – um amador –, no acaso da captação ou na evidente impotência do sujeito “comum” dotado de seu celular diante de acontecimentos

extremos. Na lógica interna de alguns desses flagrantes, a ocorrência capturada desenrola-se sem qualquer influência do processo de filmagem. Diante da força incontrolável de um *tsunami* ou da visão impressionante das duas torres do World Trade Center em chamas, o cinegrafista opera sua câmera sem qualquer possibilidade de interferir naquilo que registra. As imagens de catástrofes demonstram, de modo extremo, o efeito de real calcado no testemunho de eventos inesperados e abruptos, cuja circunstância de produção não-premeditada revela-se irrepetível.

Recorremos ao esquema lacaniano da visão e à noção de olhar para refletir sobre essa imagem dominada por um objeto que, incisivo, interpela o espectador e simultaneamente organiza a imagem e a desequilibra nos instantes abruptos. Este esquema da pulsão escópica postula uma instabilidade permanente entre o olho do sujeito que vê e o objeto visto, dada a estrutura quiasmática entre dois eixos que nunca se encontram: o do olho e o do olhar. É um modelo adequado para dar conta de imagens em que tanto o polo do sujeito quanto o do objeto têm sua presença intensificada: de um lado, a marcação veemente da existência do cinegrafista (na câmera que treme, nas reações corporais que se refletem no movimento da imagem), do outro, o referente ostensivo, violento, que por vezes invade o campo de visão.

A estética do abrupto remete ao conceito de realismo traumático (FOSTER, 2014), uma vez que não se trata apenas de ilusão referencial baseada na reprodução da aparência, mas de alusão ao encontro violento com o real que não pode ser simbolizado. O encontro faltoso com o real se dá num vislumbre, pois a visão direta do real é impossível. Por isso, imagens dotadas desse realismo do trauma convocam à repetição desse vislumbre. Repetir imagens violentas é uma prática notória das mídias: imagine-se a quantidade de vezes que a televisão repetiu o instante fatal do filme de Zapruder ou as explosões do atentado de 11 de setembro. Espaços digitais como o *Youtube* e as redes sociais são plataformas em cuja concepção já estão incluídos os comandos de repetição e compartilhamento. Na experiência de navegação pelas redes sociais, o impacto de algumas imagens que atravessam e interrompem o olhar do espectador/internauta, cujo modo de consumo se dá numa espécie de fluxo contínuo, reforça o efeito do abrupto. Em meio à enxurrada de conteúdos de um *Facebook*, por exemplo, simplesmente irrompe um vídeo factual realista (muitas vezes, a estrutura do vídeo também está marcada pela estrutura de irrupção). O modo de circulação e exibição de vídeos de acontecimentos neste novo cenário da comunicação e a relação entre os efeitos da própria imagem e do contexto de enunciação é um dos pontos levantados nesta pesquisa merecedor de novas investigações.

Vimos que, a partir de uma observação sistemática, percebe-se que o caráter amador cada vez mais se descola da figura por trás da câmera, de sua eventual biografia, e subordina-se a uma estética. Pode-se falar sobretudo de uma estética do amador, que se diferencia da linguagem televisiva mas se aproxima de outras produções profissionais, à medida que produtores de conteúdo valem-se de recursos como câmeras portáveis e distribuem suas imagens na internet, nas mesmas redes sociais usadas pelos "comuns". Num universo comunicacional formado por blogueiros e vlogueiros, em que grupos ativistas dominam as táticas da difusão da informação, a separação estrita entre profissionais e amadores faz menos sentido. A ideia de que qualquer um tem acesso à enunciação midiática e pode produzir conteúdos relevantes a grandes públicos é um dos motes sedutores aos consumidores de tecnologias. Frequentemente, é impossível identificar com precisão o autor de vídeos dotados de uma estética do amador: se possui algum preparo, se atua profissionalmente na área. Nestes casos, trata-se de um cinegrafista sem identificação, indeterminado.

Uma vez que as captações amadoras relacionadas a grandes acontecimentos tornam-se documentos, a questão da verdade imediatamente se impõe: ainda que não ofereça toda a verdade e uma elucidação absoluta das ocorrências, esses fragmentos nos dizem alguma coisa sobre algo que aconteceu e que nossa cultura considera relevante. A respeito do qual há vontade de saber mais. No universo midiático, principal foco deste trabalho, as duas coisas, o realismo referencial e o efeito de verdade vinculado à evidência empírica, seguem altamente apelativos ao público. Já no primeiro capítulo, mostramos o quanto é problemático o estatuto documental dessas imagens. A ideia de que revelam "a" verdade é ilusória, ingênua, já foi desconstruída o suficiente no plano teórico. Fundamentalmente, a capacidade de determinada imagem de ser verdadeira depende da inserção desta em uma política geral da verdade (FOUCAULT, 2001). A verdade informada por uma imagem de evidência depende sempre da questão que é colocada: é relativa, uma resposta dentro de parâmetros estritos que delimitam as conclusões possíveis. Em inúmeros vídeos tomados do interior dos protestos de junho de 2013, a pergunta é a mesma e a resposta restringe-se a uma oposição simples: quem agride primeiro são os policiais ou os manifestantes?

Todavia, uma vez admitido o caráter eminentemente discursivo das imagens de evidência, também é complexo compreendê-las como abertas a qualquer interpretação, passíveis de serem encaixadas em qualquer narrativa. Se não impõem uma verdade indiscutível e fiel ao andamento dos fatos como se deram no mundo histórico, no mínimo, estão aptas a oferecer resistência a certas interpretações. Uma resistência de algum modo

sustentada no índice, mas cuja significação dentro de uma narrativa mais ampla depende, ao fim e ao cabo, de apropriações, do sistema de verdades e outros fatores essencialmente políticos. Como sustentar, com base no vídeo do assassinato do adolescente Alan de Souza Lima analisado no capítulo 4, que a polícia reagiu a tiros vindos dos meninos retratados em clima de brincadeira? Impossível: os tiros invadem a imagem subitamente, no momento em que eles conversam. Ainda assim, a circulação desse vídeo nos espaços digitais, a repercussão gerada nos veículos do jornalismo tradicional, as consequências jurídicas imediatas contra os policiais que forjaram um tiroteio: em suma, a existência da imagem e seu potencial de produzir resultados objetivos têm relação direta com modificações no regime do visível. Indicam mudanças no "dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem" e nas "maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido" (RANCIÈRE, 2012, p. 96-99).

Há indagações, às vezes as que mais angustiam as sociedades, que as imagens não respondem. O filme de Zapruder não esclarece a morte de Kennedy, embora dê a ver de modo explícito a cena de horror do projétil que alveja o crânio do presidente. Mostra tudo e, ao mesmo tempo, muito pouco. Odin (2004) exalta a opacidade inerente aos documentos que capturam um fragmento aparente de um acontecimento. A eloquência do referente flagrado contrasta com a ausência de elementos elucidativos na própria imagem. Incompleto e ambíguo, o documento exige complementação para angariar significado e produzir alguma espécie de verdade. Pasolini (2004) equivale um plano-sequência como o filme de Zapruder à "linguagem da ação" (p. 84), algo como a linguagem bruta inerente à realidade, pobre em termos de significado. Os planos-sequência, ainda que capturem uma ocorrência impressionante, precisam ser encadeados para produzir sentido. Ocorre que boa parte dos vídeos analisados nos capítulos anteriores constitui-se de um único plano-sequência com existência autônoma. E sua constituição em plano único, sem montagem, é precisamente um dos indutores dos efeitos de real e de verdade: a edição poderia funcionar como trucagem. E mais: o documento bruto, tomado do ponto de vista subjetivo, é o "máximo limite realista de toda técnica audiovisual" (Pasolini, 2006, p. 84). Sobretudo nos planos mais longos, a coincidência entre tempo da imagem e a duração do acontecimento constituem um potente efeito realista.

No entanto, ainda que possam ser rodados no *Youtube* ou vistos em redes sociais como o *Facebook* em sua versão crua, os planos-sequências de acontecimentos captados por amadores já chegam ao espectador dotados de sentido e inseridos em uma narrativa. Não

compõem uma montagem no sentido estrito, como o fariam num filme ou numa reportagem de televisão. Mas circulam via de regra indexados: já atrelados a determinado acontecimento, cujo estatuto de evento relevante geralmente está autenticado e legitimado pelos veículos tradicionais de mídia. Os acontecimentos que englobam os vídeos analisados neste trabalho foram todos objeto de cobertura nas grandes empresas de mídia. A questão passa a ser, mais uma vez, a capacidade crescente desta produção amadora não apenas de agendar a pauta midiática e o debate público mais amplo, mas também impor uma dilatação dos pontos de vista, atuar na redefinição dos lugares de fala e dos sujeitos representados.

Ainda resta dúvida sobre o alcance e a efetividade do processo de ampliação do acesso à enunciação por parte de segmentos sub-representados. É inegável que uma série de movimentos sociais e grupos ativistas outrora alijados das mídias encontra nos espaços digitais um canal para divulgar informações e oferecer seu ponto de vista a um público maior. O fenômeno dos protestos mundo afora de alguma forma relaciona-se com a estrutura descentralizada da nova configuração da comunicação, embora seja um exagero atribuir protagonismo excessivo às redes e à tecnologia.

Neste aspecto da política das imagens, a força de evidência e a capacidade de convencimento da captação em vídeo de uma ocorrência na sua própria duração torna-se particularmente significativa. Episódios de abuso policiais, em outros tempos, permaneciam na sombra. Como defende Capriglione (2015), há um mecanismo midiático que ignora os casos de violência estatal contra moradores, relegando-os à invisibilidade. A câmera no celular vira, assim, um instrumento de poder em um conflito disputado no plano do visível. Incorporada ao sujeito, a câmera reproduz os condicionamentos naturalizados no próprio corpo. Os flagrantes na periferia com frequência são tomados à distância, por um cinegrafista escondido, cauteloso, preocupado em não ser descoberto. O exemplo histórico de Rodney King foi produzido nessas condições.

Vimos casos parecidos em episódios recentes no Rio de Janeiro. Aqui as imagens amadoras conjugam-se a um esforço maior de denúncia de abusos e injustiças históricas que nunca tiveram tão visíveis. Inserem-se em uma batalha discursiva que envolve a nomeação de um acontecimento: o assassinato sistemático de moradores de periferia, que o discurso de um grupo como o Movimento Independente Mães de Maio[122] classifica como genocídio com motivações racistas. A interpretação das características formais dos vídeos de flagrantes de

[122] Grupo formado por mães, familiares e amigos de vítimas assassinadas nos acontecimentos de maio de 2006, quando, em reação a ataques do grupo Primeiro Comando da Capital (PCC), forças policiais mataram mais de 500 pessoas nas periferias de São Paulo.

violência policial como fenomenologia do encontro desequilibrado e bruto entre polícia e periferia requer a adesão a um lado dessa disputa discursiva. Não necessariamente o discurso dessas imagens impõe essa leitura. Ora, a leitura de imagens depende também de fatores externos a ela, seu próprio processo de significação é político.

Iniciamos o capítulo 1 enfatizando o estatuto incerto das imagens factuais de evidência, sua incompletude essencial e seu inevitável encaixe em uma narrativa e em um discurso. Sublinhamos desde a introdução que o efeito de real calcado no referente e o efeito de verdade baseado na evidência visível decorrem de sentidos construídos e situados historicamente. Este percurso, no qual a política das imagens ganhou cada vez mais importância, nos levou a objetos audiovisuais de cunho documental situados no cerne de algumas batalhas discursivas centrais na sociedade brasileira. Neste contexto, o problema fundamental no que diz respeito às imagens tomadas pelos milhões de “amadores” que circulam pelas ruas, mais do que compreender seu estatuto, é garantir toda a visibilidade às imagens-dilaceramento capazes de perturbar a ordem que apenas reproduz nossas injustiças históricas.

BIBLIOGRAFIA

ALLARD, Laurence. “L’amateur: une figure de la modernité esthétique”. *Communications*. Paris: n.1, v. 68, 1999.

ANTOUN, Henrique. Vigilância, comunicação e subjetividade na cibercultura. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo. (orgs.) **Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

AUERBACH, Erich. **Mimesis.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas: Papirus, 2003.

BADIOU, Alain. **O século**. São Paulo: Ideias & Letras, 2007.

_____. **Para uma nova teoria do sujeito**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense,1988.

_____. “A escrita do acontecimento”. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A câmera clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. “A mensagem fotográfica”. In: **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. “Estrutura da notícia”. In: **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTHES, Roland; TODOROV, Tzvetan (et al.). **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio D’Água, 1991.

_____. **A troca simbólica e a morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENETTI, Marcia; FONSECA, Virgínia P. S. **Jornalismo e acontecimento: mapeamentos críticos**. Florianópolis: Insular, 2010.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade.** Petropolis: Vozes, 2009.

BERGSON, Henri. **Duração e simultaneidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEZERRA, Julio. **Documentário e jornalismo.** Rio de Janeiro: Garamond, 2014.

BLACK, Joel. **The reality effect: film culture and the graphic imperative.** New York: Routledge, 2002.

BOLTER, David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media.** Cambridge: MIT Press, 2000.

BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas, Unicamp, 1997.

BRASIL, André; MIGLIORIN, Cézar. "Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito". *Revista Galáxia*. São Paulo: n. 20, dez./2010.

BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. **Visualidades hoje: Livro da Compós 2013**. Salvador: Compós-EDUFBA, 2013.

BROOKS, Peter. **Realist vision**. New Haven: Yale University Press, 2005.

BRUM, Eliane. "Notas sobre os protestos". **El País Brasil**. São Paulo: 19 de janeiro de 2015. Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/01/19/opinion/1421672232_587457.html

BRUNO, Fernanda. "Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação." *Revista Famecos*. Porto Alegre: n. 24, v.01, 2004.

_____. "Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos." *Revista Cinética*. Dossiê estéticas da biopolítica, 2007. Disponível em <www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm>.

BRUZZI, Stella. New documentary: a critical introduction. London: Routledge, 2000.

BUCKINGHAM, David; WILLETT, Rebekah. Video cultures: media technology and everyday creativity. London: Palgrave Macmillan, 2009.

CAPRIGLIONE, Laura. "Os mecanismos midiáticos que livram a cara dos crimes das polícias militares do Brasil". In: KEHL, Maria Rita; DUNKER, Christian; et al. **Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação**. São Paulo: Boitempo, 2015.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CAVELL, Stanley. **The world viewed: refletions on the ontology of film.** Cambridge: Harvard University Press, 1979.

CHARAUDEAU, Patrick. **O discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. **Linguagem e discurso: modos de organização**. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CHION, Michel. **Audiovisão: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

CRARY, Jonathan. **O capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRETON, Laurent. "L'économie et les marchés de l'amateur: dynamiques évolutionnaires". *Communications*. Paris: n.1, v. 68, 1999.

D'ANDRÉA, Carlos Frederico. "Editando a violência: os vídeos 'amadores' de quatro webTVs jornalísticas sobre as Jornadas de Junho". *Liinc*. Rio de Janeiro, v.10, n.1, maio 2014.

D`ANGELO, Rinty; CARBAJAL, Eduardo; MARCHILLI, Alberto. **Una introducción a Lacan**. Buenos Aires: Lugar Editorial, 1984

DA-RIN, Silvio. **Espelho partido: tradição e transformação no documentário.** Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. _____. "Post-scriptum sobre as sociedades de controle". In: DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Imagens apesar de tudo.** Lisboa: KKYM, 2012.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

FELDMAN, Ilana. "O apelo realista". *Revista Famecos*, n. 36, agosto de 2008.

_____. “O trabalho do amador”. In: BRASIL, André; MORETTIN, Eduardo; LISSOVSKY, Maurício. **Visualidades hoje: Livro da Compós 2013**. Salvador: Compós-EDUFBA, 2013.

FIGUEIREDO, Vera F. “Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção.” *Matrizes*. São Paulo, ano 3, v. 1, 2009.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2001.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FRANÇA, Andrea. “É possível conhecer a história toda?: variações do documental e do tribunal nas imagens contemporâneas”. In: FURTADO, Beatriz (org.) **Imagem contemporânea, vol II.** São Paulo: Hedra, 2009.

FRIEND, David. **Watching the world change: the stories behind the images of 9/11**. New York: Picador, 2006.

GLANZ, James. “A rare view of 9/11, overlooked”. **The New York Times**, New York, 07 set. 2003. Disponivel em: http://www.nytimes.com/2003/09/07/nyregion/07TAPE.html?pagewanted=all Acesso em 29/01/2016.

GOMBRICH, E.H. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOMES, Mayra R. **Jornalismo e ciências da linguagem**. São Paulo, Edusp e Hacker Editores, 2000

_____. “Imagens mentais e materiais: a obesidade e sua representação”. Caderno de Resumos do II Simpósio Linguagem e Práticas Midiáticas: Por uma crítica do visível. São Paulo, Escola de Comunicações e Artes/USP. Novembro de 2014. Disponível em: https://midiato.files.wordpress.com/2014/11/critica-programacao-resumos-expandidos.pdf

HEIDEGGER, Martin. **Ensaios e Conferências.** Petrópolis: Vozes, 2008.

IASI, Mauro. “A rebelião, a cidade e a consciência”. In: ZIZEK, Slavoj; HARVEY, David; et al. **Cidades rebeldes**. São Paulo: Boitempo, 2013.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. “O saber do espectador e o saber do telespectador”. *Significação*. São Paulo, v. 31, n. 21, 2004.

KEHL, Maria Rita; DUNKER, Christian; et al. **Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação**. São Paulo: Boitempo, 2015.

LABAKI, Amir; MOURÃO, Maria D. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. **O seminário 1: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar,1998.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: ROMANO, R. (Dir.) Enciclopédia Einaudi, v.1. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da MOEDA, 1983.

LEMOS, André. Mídias locativas e vigilância. Sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo. (orgs.) **Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2007.

LEVY, Tatiana S.; Scholhammer, Karl E. “Os novos realismos da cultura do espetáculo”. *Eco-Pós*. Rio de Janeiro: v. 5, n. 2, 2002.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Claudia. **Filmar o real.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LUKÁCS, Gyorgy. “Narrar ou descrever”. In: **Ensaios sobre literatura.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LYON, David. “11 de setembro, sinóptico e escopofilia: observando e sendo observado”. In: BRUNO, Fernanda; KANASHIRO, Marta; FIRMINO, Rodrigo (orgs.). **Vigilância e visibilidade: espaço, tecnologia e identificação**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: Senac, 2000.

_____. “A catástrofe ao vivo”. Revista Eco-Pós, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 55-65, 2012

MACKEY, Robert. “Video that set off Tunisia’s uprising”. **The New York Times**, New York, 22 jan. 2011. Disponivel em: http://thelede.blogs.nytimes.com/2011/01/22/video-that-triggered-tunisias-uprising/?_r=0 acesso em 31/01/2016.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2011.

MANOVICH, Lev. **The language of the new media.** Cambridge: MIT Press, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. “Quando as torres caem: ou porque não tivemos aí um acontecimento comunicacional nem jornalístico, mas filosófico”. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro: v. 16, n.1, 2013.

MENICK, John. “Real-time futures: five notes on the work of Wolfgang Staehle.” Parachute. Montreal: n. 113, 2004.

MITCHELL, William. **The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era.** Cambridge: MIT Press, 1994.

MURRAY, Janet. **Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço.** São Paulo: Unesp, 2003.

NICHOLS, Bill. “The trials and tribulations of Rodney King”. In: NICHOLS, Bill. **Blurred boundaries: questions of meaning in contemporary culture**. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 2003.

ORTELLADO, Pablo. “Os protestos de junho entre o processo e o resultado”. In: JUDENSNAIDER, Elena; LIMA, Luciana; POMAR, Marcelo (orgs.). **Vinte centavos: a luta contra o aumento.** São Paulo: Veneta, 2013.

ODIN, Roger. “La question de l’amateur”. *Communications.* Paris, v. 68, n.1, 1999.

_____. “Les films de famille: de ‘merveilleux documents?’ Approche semio-pragmatique”. In: TOUSIGNANT, Nathalie. **Le film de famille: travaux et recherches**. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 2004.

_____. “Filme documentário, leitura documentarizante”. *Significação.* São Paulo, v.39, n. 37, 2012.

ODIN, Roger; ALLARD, Laurence; CRETON, Laurent (orgs.). **Téléphone mobile et creation**. Paris: Armand Colin, 2014.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Ed. 34, 1993.

PASOLINI, Pier Paolo. “Observaciones sobre el plano-sequencia”. In: **Cinema: el cine como semiologia de la realidad**. Cidade do México: Centro Universitario de Estudios Cinematograficos/UNAM, 2006.

PASTERNACK, Alex. “The other shooter: the saddest and most expensive 26 seconds of amateur film ever made”. Novembro de 2012. Acesso em: <

http://motherboard.vice.com/blog/the-other-shooter-the-saddest-and-most-expensive-26-seconds-of-amateur-film-ever-made>

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 2008.

QUÉRÉ, Louis. "A dupla vida do acontecimento: por um realismo pragmatista". In: FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana de. **Acontecimento: reverberações**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. "O efeito de realidade e a política da ficção". *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 86, março/2010.

RASCAROLI, Laura; YOUNG, Glenda. (orgs). **Amateur filmmaking: the home movie, the arquive, the web.** New York: Bloomsbury, 2014.

RODNEY, Lee. "Real time, catastrophe, spectacle: reality as fantasy in live media". In: KING, Geoff (org.) **The spectacle of the real**. Bristol: Intellect, 2005.

RYAN, Yasmine. "How Tunisia's revolution began". Al Jazeera. 26 jan. 2011. Disponível em:
http://www.aljazeera.com/indepth/features/2011/01/2011
126121815985483.html Acesso em: 31/01/2016.

PASTERNACK, Alex. "The other shooter: the saddest and most expensive 26 seconds of amateur film ever made". Novembro de 2012. Acesso em: < http://motherboard.vice.com/blog/the-other-shooter-the-saddest-and-most-expensive-26-seconds-of-amateur-film-ever-made>

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. "De que filosofia do acontecimento a esquerda precisa?". In: BADIOU, Alain. **São Paulo: a fundação do universalismo**. São Paulo: Boitempo, 2009.

SANTAELLA, Lucia. Linguagens líquidas na era da mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

SCHOLLHAMMER, Karl E. **Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "O testemunho: entre a ficção e o real". In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.) **História, memória e literatura**. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. "Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes". *Projeto História*. São Paulo, n. 30, junho 2005.

SERELLE, Marcio. "Da sedução e do abalo: a narrativa jornalística do horror". In: SILVA, Gislene, et al. **Jornalismo contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas.** Salvador: Edufba, 2011.

SILVA, Débora M. da; DARA, Danilo. “Mães e familiares de vítimas do Estado: a luta autônoma de quem sente na pele a violência policial”. In: In: KEHL, Maria Rita; DUNKER, Christian; et al. **Bala perdida: a violência policial no Brasil e os desafios para sua superação**. São Paulo: Boitempo, 2015.

SILVA, Regina Helena Alves da. (orgs.) **Ruas e redes: dinâmicas dos protestos BR**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SIMÕES, Bruno. “Curtindo a dor dos outros”. *Serrote*. São Paulo: n. 18, 2014.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SINGER, André. “Brasil, junho de 2013: classes e ideologias cruzadas”. *Novos Estudos – CEBRAP*. São Paulo, n. 97, novembro/2013.

SOARES, Rosana de L. **Margens da comunicação: discurso e mídias**. São Paulo: Annablume, 2009.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento.** Porto Alegre: Vozes, 2009.

SONTAG, Susan. **Regarding the pain of others**. New York: Picador, 2003.

VAINER, Carlos. “Quando a cidade vai às ruas”. In: ZIZEK, Slavoj; HARVEY, David; et al. **Cidades rebeldes**. São Paulo: Boitempo, 2013.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WEST, Amy. “Caught on tape: a legacy of low tech reality”. In: KING, Geoff (org.) **The spectacle of the real**. Bristol: Intellect, 2005.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). **A História Escrita. Teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ZIMMERMANN, Patricia R. **Reel families: a social history of amateur film**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

ZIZEK, Slavoj. _____. **Bem-vindo ao deserto do real**! São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. “Problemas no paraíso”. In: ZIZEK, Slavoj; HARVEY, David; et al. **Cidades rebeldes**. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Event**. London: Penguin, 2014.

VIDEOGRAFIA

Capítulo 1:

Vídeo 1: Versão alterada do filme de Zapruder disponível no Youtube:

http://www.youtube.com/watch?v=1q91RZko5Gw

Vídeo 2: Versão do vídeo em VHS que flagrou o espancamento de Rodney King:

https://www.youtube.com/watch?v=sb1WywIpUtY

Capítulo 2:

Vídeo 3: Fragmento da obra de Wolfgang Saehle:

https://www.youtube.com/watch?v=I3G81n3aTB4.

Vídeo 4: Casal próximo ao WTC filma as torres em chamas:

https://www.youtube.com/watch?v=kZi4o2OBLEI

Vídeo 5: Imigrante polonês capta primeiro choque acidentalmente:

https://www.youtube.com/watch?v=Sus0PELCbn4

Vídeo 6: Documentarista filma primeiro impacto:

Link: http://www.youtube.com/watch?v=IE82r4ycQs4

Vídeo 7: Cinegrafista corre riscos para registrar tsunami japonês

http://www.youtube.com/watch?v=5K6evRtpdAw.

Vídeo 8: Cinegrafista ilhado registra tsunami no Japão:

http://www.youtube.com/watch?v=ceym2c18OQM

Capítulo 3:

Vídeo 9: Revolta na Tunísia
https://www.youtube.com/watch?v=qP0ZGsAD_6M

Vídeo 10: Tomada do Congresso nacional pelos manifestantes
http://www.youtube.com/watch?v=0GrA27Dez7E

Vídeo 11: Montagem "Vem pra rua"
https://www.youtube.com/watch?v=vvJt-Mpz8us

Vídeo 12: O exato instante em que um policial despeja gás de pimenta:
https://www.youtube.com/watch?v=eZHonpbTADo&feature=youtu.be

Vídeo 13: Mulher é agredida no chão:
https://www.youtube.com/watch?v=eBam-Hx1Zuk

Capítulo 4:

Vídeo 14: Adolescente filma a própria morte:
https://www.youtube.com/watch?v=Mm5E0zuZemE

Vídeo 15: Nos EUA, policial alveja suspeito pelas costas:
https://www.youtube.com/watch?v=fg3GrfR2wiQ.

Vídeo 16: Policiais forjam tiroteio em favela no Rio de Janeiro:
https://www.youtube.com/watch?v=d61P_huIY3w

Vídeo 17: Moradores filmam policiais logo após assassinato de menino de 10 anos
https://www.youtube.com/watch?v=9rv-ytj0T7c.

Anexo: Videografia