A ESTÉTICA DO CINE-OLHO NAS IMAGENS DE PROTESTOS

GI4: As imagens visuais e audiovisuais na América Latina

Bruno LEITES[1]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
bleites2003@hotmail.com

Alexandre Rocha da SILVA[2]
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
arsrocha@gmail.com

Objetivos e/ou tema central a abordar

O objetivo central do artigo é compreender a dimensão comunicativa dos protestos populares havidos em diferentes países não desde uma perspectiva tecnocêntrica, mas a partir de um referencial teórico estético-político.

Caracterização do estudo, experiência ou reflexão teórica proposta

Trata-se de uma reflexão teórica sobre a produção de imagens durante os protestos populares que marcaram o mundo ocidental – da África aos EUA; da

---

[1]Produtor audiovisual; Mestre em Ciência da Comunicação/Unisinos; Doutorando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

[2] Professor PPGCOM/UFRGS. Pesquisador do CNPq. Doutor em Ciências da Comunicação/Unisinos Pós-doutor pela Université Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Atualmente é editor da Revista Intexto, vice-coordenador do Grupo de Pesquisa Semiótica da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) e coordenador do Diretório CNPq Semiótica e culturas da comunicação (GPESC).

Europa ao Brasil - nos últimos anos. Para tanto, retoma a experiência cinematográfica do cine-olho, proposta por Dziga Vertov, e a concepção de estética defendida por Jacques Rancière para pensar criticamente os modos como a comunicação opera politicamente.

Enfoque e/ou metodologia de abordagem

A perspectiva metodológica envolve a associação entre revisão de literatura, com o objetivo de dar conta da construção de uma perspectiva não antropocêntrica e não tecnocêntrica para avaliação dos movimentos populares de protestos contemporâneos; a observação dos modos como os protestos são mediatizados tanto em perspectiva profissional quanto amadora; e a análise de algumas experiências que evidenciam a potência daquilo a que denominamos, inspirados por Vertov e Deleuze, de cine-olho.

Resumo

Estética do cine-olho nas imagens de protestos enfoca manifestações populares que eclodiram em diversos países do mundo desde a perspectiva do seu registro imagético, feito com aparelhos celulares e outros dispositivos móveis e distribuídos pelas redes sociais, às vezes instantaneamente, em outras após processo de edição. A problematização não é construída tendo como centro o viés tecnológico, mas os agenciamentos estéticos que, na partilha do sensível, estabelecem as condições culturais nas quais podem ser identificados usos tecnológicos e experiências (micro)políticas. Para tanto, (1) retoma o conceito de estética proposto por Jacques Rancière, para contrapor-se aos determinismos tecnológicos habituais nas análises de tais movimentos, e (2) revisita as teses de Dziga Vertov sobre o cine-olho para pensar, na esteira deleuzeana, uma espécie de matéria-olho, esta responsável pelos agenciamentos maquínicos que colocam

em relação vetores humanos e não-humanos que animaram os fluxos do protesto contemporâneo aqui estudados.

Palavras-chave: Imagens; Estética; Cine-Olho; Protestos; Vertov.

Introdução

Nos protestos populares havidos nos últimos anos na Europa, na África, na América do Norte e no Brasil, as câmeras passaram a ter um enigmático protagonismo. A existência delas pode tornar quaisquer atitudes visíveis, por isso instauram uma grande instabilidade onde antes não havia. É comum assistir cenas em que o uso da câmera é questionado, tanto pelas forças policiais, quando se trata de registro amador, quanto pelos populares, quando se trata de registro feito pelas grandes empresas de comunicação.

Em vídeo realizado em Porto Alegre durante os protestos de junho de 2013, um policial incomodado questiona o repórter cinematográfico: “a gente tá fazendo um trabalho pra vocês, vocês tão tendo uma chance de filmar isso aqui cara. Por que vocês querem pegar o furo do Brigada!?” (VIOLÊNCIAS em meio a protestos, 2013). No outro, da “Marcha da Maconha”, em maio de 2011 na cidade de São Paulo, o policial ofende-se quando o manifestante lhe aponta a câmera. Em seguida, ocorre um cerco policial à câmera e a resistência do manifestante que procura salvá-la. (REPÓRTER da TV Folha e manifestantes são agredidos pela polícia..., 2013)

Fonte: (REPÓRTER da TV Folha e manifestantes são agredidos pela polícia..., 2013)

Após serem capturadas, as imagens dessas câmeras circulam de modo errático, sobretudo na internet e na televisão; mas também servem de material bruto para documentários cinematográficos. É o caso de filmes feitos com imagens provenientes dos protestos da “Batalha de Seattle”, ocorrida em novembro de 1999, por ocasião de um encontro da Organização Mundial do Comércio na cidade de Seattle, nos Estados Unidos. Dentre os filmes, destacam-se *30 frames a second: The WTO in Seatle 2000* (2000), *Breaking the spell* (1999) e *This is what democracy looks like* (2000). As imagens provenientes de uma massa em fluxo e sem autoria são narrativizadas quando chegam aos noticiários de televisão, aos *sites* de compartilhamentos de vídeos na internet e às redes sociais. É neste âmbito que ocorre uma batalha política de apropriação, uma espécie de montagem em tempo real do material bruto produzido muitas vezes por fontes anônimas.

Salientamos que as imagens produzidas pelas câmeras em protestos vêm ocupar o cenário audiovisual e produzir transformações estéticas e políticas no universo de imagens técnicas contemporâneas.

Jacques Rancière (2005), atento às manifestações culturais da contemporaneidade, nos oferece, com seu conceito de estética, uma perspectiva produtiva para compreendermos o ambiente que essas imagens habitam. A estética em Rancière é o terreno das potencialidades, daquilo que está em via de

se tornar visível. Quando se torna visível, participa dos jogos da política. Logo, para além de compreender as imagens das câmeras em fluxos de protestos sob o ponto de vista político, destacamos a necessidade de compreendê-las do ponto de vista estético, porque elas desenham novas linhas de visibilidade do que antes não era visível. Isso fica evidente tanto na perseguição às câmeras durante protestos, como no seu protagonismo durante os eventos. Elas, as câmeras, estão, de fato, desenhando um novo terreno de visibilidade, que, por um lado, fascina, e, por outro, ameaça. A potência dessas imagens é resultado de uma complexa intersecção, em que incidem critérios tecnológicos, como a portabilidade das câmeras, e se atualiza um antigo projeto do cinema: constituir um cine-olho, imerso no fluxo dos acontecimentos, confundido com a matéria da vida.

Das relações entre Estética e Política

Jacques Rancière (2005) considera que a partilha do sensível compreende uma peculiar relação de compartilhamento e de diferença nos âmbitos da estética e da política. Ambas atuam nas disputas acerca do comum, do que neste comum se partilha e do que neste comum se diferencia.

Desde esta perspectiva, é equivocada a compreensão de que em determinado momento a política apropriou-se da estética. Trata-se de uma postulação recorrente para qualificar espaços políticos cujas ações estão orquestradas para efeitos midiáticos. Rancière faz sua crítica especificamente a Walter Benjamin, que vê a estetização da política como uma consequência nefasta de uma era específica, a era do fascismo. (RANCIÈRE, 2005, p.16) Segundo Benjamin, o cinema e a fotografia permitiam mostrar a massa às massas, numa espécie de jogo político em que as massas supostamente teriam voz, mas sem a possuir de fato, já que as relações de poder e a propriedade dos meios de produção não haviam mudado. É este o sistema construído pelo fascismo, ao se apropriar da

potência da obra de arte tecnicamente reprodutível. Em suma, para Benjamin, a estetização é um procedimento que instaura um ambiente estético-político próprio ao sistema de massas, que a um só tempo ilude as massas com uma suposta participação política (e assim inibe a revolução), e retira a potência própria da política. (BENJAMIN, 1987)

Em Rancière a relação entre estética e política é atemporal, no sentido de que não existe apenas em determinados períodos. A estética designa o que deve ser visto e o que não deve ser visto, as relações entre o dizível e o visível, os recortes de tempo e espaço. Ela determina, assim, inclusive o que deve entrar no jogo da política. Aristóteles defende que o cidadão é quem 'toma parte' no fato de governar e ser governado, mas esquece que, além do nível político, há o nível estético, que determina quem pode e quem não pode tomar parte, tornar-se visível para tornar-se o cidadão político. (RANCIÈRE, 2005, p. 15-17)

De certo que essa noção de estética, ainda que formalmente precisa, parece demasiadamente ampliada. Nesta perspectiva, tudo o que se faz em termos de organização e rupturas entre as lógicas de visibilidade e invisibilidade são da ordem da estética? Não haveria outros âmbitos de atividades que provocariam rupturas nesse universo? Ainda que brevemente, Rancière aborda a problemática:

> É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das "práticas estéticas", no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que "fazem" no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade. (RANCIÈRE, 2005, p.17)

Como visto, Rancière atribui ao conceito de estética uma generalidade a que chama de “estética primeira”. Em seguida, delimita o universo das “práticas artísticas” e é explícito ao afirmar que tais práticas intervêm no âmbito mais geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e as formas de visibilidade. É a relação entre estética primeira e política que vai compor a partilha do sensível. Partilha é um termo que designa num mesmo processo um movimento de tornar comum e de separar partes exclusivas.

Para Rancière, o cinema e a fotografia não instauraram a modernidade e tampouco um novo regime de arte. Pelo contrário, eles encontraram o fértil leito para desenvolverem-se na esteira do regime estético das artes. Em primeiro lugar, o autor critica Benjamin e as explicações que pautam as transformações da arte em termos de evolução técnica. Em seguida, ele inverte o argumento: foi apenas devido ao regime estético que o cinema e a fotografia puderam constituir-se como arte, e não permanecer como aparato unicamente de reprodução e difusão. O cinema e a fotografia tornaram-se arte tematizando o comum, o anônimo, o cotidiano sem importância para as regras do sistema clássico representativo. Rancière reconhece a potência do cinema e da fotografia no que tange à tematização das massas, conforme dita por Benjamin, mas afirma que isso não começou com a reprodutibilidade técnica, mas sim com o realismo romanesco, quando pôs em igualdade todos os temas e todas as formas de expressão artísticas. (RANCIÈRE, 2005, p. 45-51)

Reiterando, então, que o próprio Rancière faz questão de afastar a perspectiva técnica das definições de arte, podemos afirmar que uma obra não é mais ou menos arte por ser produzida para o cinema ou para a televisão. Por essa razão, Rancière desenvolve a ideia de que a arte procura constantemente a sua força na relação com outras esferas. “Limitar-se à arte é esquecer que a própria arte só

existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser constantemente atravessada.” (RANCIÈRE, 2012, p.15)

Logo, quando estabelecemos a relação entre Estética e Política com base em Rancière, torna-se pertinente reconhecer que: a) a estética tem sempre uma implicação política, porque determina aquilo que pode ou não pode tornar-se visível e dizível; b) a estética é composta por um grande número de agentes que participam dos jogos de poder na sociedade. A arte, as práticas artísticas, são uma prática entra várias, e necessitam disputar espaço com toda a sorte de produção midiática e comercial. Concluímos ainda que as consolidações estéticas de cada época não são imunes a uma disputa de força e que, portanto, novas estéticas implicam desconfortos e tendem a suscitar reações.

O cine-olho e a imagem como movimento de mundo

O cineasta russo Dziga Vertov produziu seu trabalho mais relevante entre o final dos anos 1910 e, principalmente, durante os anos 1920. Ele viveu em uma época em que o cinema ainda estava se consolidando como arte e como indústria do entretenimento, e pode ser considerado um dos primeiros grandes teóricos da imagem em movimento. Vertov estava, também, inserido em um contexto de crença nas máquinas, na eletricidade, no automóvel, na industrialização russa, em uma cultura que produziu o Futurismo, movimento artístico influenciado pelo grande desenvolvimento tecnológico do final do século XIX e início do século XX.

> O olho mecânico, a câmera, que se recusa a utilizar o olho humano como lembrete, tateia no caos dos acontecimentos visuais, deixando-se atrair ou repelir pelos movimentos, buscando o caminho de seu próprio movimento ou de sua própria oscilação; e faz experiência de estiramento do tempo,

> de fragmentação do movimento ou, ao contrário, de absorção do tempo em si mesmo, da deglutição dos anos, esquematizando, assim, processos de longa duração inacessíveis ao olho normal... (VERTOV, 1983a, p. 257)

Vertov procurou extrair o máximo desta concepção, levando a câmera ao ponto de uma percepção puramente maquínica. (DELEUZE, 1983, p.108-113) Deste ponto de vista, a comparação do olho humano com o olho da máquina soa injusta: o olho humano será sempre imperfeito, falível, composto por clichês. O cine-olho, por outro lado, será total, preciso e infalível.

Quando analisa o trabalho de Vertov, Rancière (2012, p.38-51) destaca a utopia do cine-olho e o modo como ele seria capaz de instaurar um comunismo através da destituição do antropocentrismo do olho humano, sempre necessariamente sujeito ou assujeitado. Segundo Rancière, o que está no centro da questão de Vertov é a tensão entre a comunicação do movimento e a centralidade do olhar. O movimento do mundo transcende o próprio homem. O homem está inserido neste movimento de mundo, ao contrário do que se consolidou na visão antropocêntrica advinda do renascimento. A câmera permite ao cineasta instalar-se no próprio movimento de mundo. Quando analisa *O homem com a câmera*, Rancière (2012, p.29-51) foca nesse ponto, qual seja, na primazia do movimento em Vertov, que é obtida através da autossupressão do *cameraman*. O *cameraman* está sempre lá, mas ao mesmo tempo autossuprime-se para inserir-se junto à câmera no fluxo dos movimentos do mundo.

Pode parecer contraditória a empolgação de Rancière por um cineasta que pautou sua produção a partir de um aparato técnico, já que, quando fala de estética e política, critica a perspectiva que considera a evolução da arte através da evolução dos seus aparatos técnicos. Num livro, critica Benjamin: “A tese

benjaminiana, por sua vez, supõe outra coisa que me parece duvidosa: a dedução das propriedades estéticas e políticas de uma arte a partir de suas propriedades técnicas" (RANCIÈRE, 2005, p.45). Noutro, celebra Vertov, que retira a potência de sua prática do aparato técnico cinematográfico e da sua supremacia frente ao olho humano. Quando critica Benjamin, Rancière faz questão de se referir às influências que Benjamin sofreu de sua época: "ele acompanhou a fé nos poderes da eletricidade da máquina, do ferro, vidro ou concreto" (RANCIÈRE, 2005, p.45). Ora, Vertov estava inserido no mesmo contexto e possivelmente tenha sido influenciado de modo ainda mais direto: "o 'psicológico' impede o homem de ser tão preciso quando o cronômetro, limita o seu anseio de se assemelhar à máquina" (VERTOV, 1983b, p.249). Então, por que Ranciére não faz a mesma acusação? Por que é generoso com Vertov e tão crítico quando se refere a Benjamin?

A questão é que em Vertov há uma expressividade artística no nível de uma estética primeira. Rancière insere Vertov e o cine-olho em um contexto evolutivo do regime estético das artes. Para ele, Benjamin quis estabelecer uma ruptura a partir da técnica, enquanto Vertov estava apenas utilizando a técnica para expandir o próprio regime estético (RANCIÈRE, 2012, p.38-39). Em última análise, o que Vertov faz em seu cinema é trabalhar a tensão fundamental entre os movimentos de mundo e a centralidade do olhar humano. Assim, traz um dilema fundamental, que para Rancière não é técnico, mas filosófico e político.

É necessário atenção quando se atribui a Vertov o paradigma da objetividade. O cineasta russo rejeitava veementemente o cinema ficcional, sobretudo os dramas psicológicos, em nome de um cinema documental através de uma estética do cine-olho. (VERTOV, 1983b, p.247-251) Dessa forma, não sem razão, é tido com um dos primeiros grandes documentaristas da história do cinema. A partir daí,

decorre o equívoco de subsumir a potência de Vertov ao paradigma da imparcialidade e do objetivismo.

Fernão Ramos (2013, p.269-280) relata em detalhes o modo com que o trabalho de Vertov começou a repercutir na França, através do crítico de cinema George Sadoul. O trabalho de Vertov entrou na Europa ocidental através do conceito de cinema verdade, traduzido do russo Kino-Pravda. Segundo Ramos, Sadoul traduziu a expressão no final dos anos 1940, atribuindo a ela a força de proposta estética do cinema de Vertov. Posteriormente, quando o conceito já havia ganhado força entre documentaristas franceses, o crítico reviu os originais e descobriu que a expressão Kino-Pravda era apenas o nome de um cinejornal que o diretor russo produzia para um jornal de informações cotidianas, intitulado Pravda. Logo, o que era apenas o título de um produto de notícias realizado por Vertov ganhou ares de uma proposta estética quando chegou à Europa ocidental.

Entre os conceitos de cinema verdade e de cine-olho existem diferenças que indicam séries distintas de problematizações dentro do universo do documentário. Em primeiro lugar, devemos observar que não é um caso fortuito Vertov ter talhado o conceito do seu cinema como kino-glaz, retomando-o em escritos por mais de uma década. A ideia de uma verdade e de um cinema que possa captar essa verdade como ela é, de modo imparcial, não é fundamental para o cinema de Vertov. Tanto que, para ele, existe o peso fundamental da montagem no processo cinematográfico, das sobreimpressões, das acelerações, das fragmentações, das câmeras lentas. Assim, denota-se em Vertov a ação do cineasta, em oposição a uma tradição de cinema verdade em que o cineasta deve neutralizar-se na busca de uma tomada da vida com ela é.

> O novo documentário, particularmente em sua versão observativa (direto), é herdeiro de um cinema realista que

> mantém distância do construtivismo, seja em sua versão eisensteiniana, seja na recuperação construtivista da 'vida de improviso' proposta por Vertov. A prática fílmica construtivista pensada por Vertov para fundar um novo cinema explicitamente não ficcional mantém pouca proximidade com elementos-chave do novo documentário, tanto no tipo de presença na circunstância da tomada, quanto nas demandas da montagem para a articulação narrativa. (RAMOS, 213, p.276)

Logo, consagrar a Vertov a designação de objetivista é temerário. Deleuze o faz, mas de acordo com um conceito preciso extraído de Bergson: objetivo é o olho da matéria. Não seria o olho de uma mosca que observa sem interferir (estilo cinema direto), tampouco o olho espiritual que se revela mais fundamental do que a matéria (estilo Jean Epstein). Este "olho da matéria" pode ser produzido através dos recursos cinematográficos que incluem o trabalho de câmera, mas também a montagem. Pela montagem é possível construir uma imagem-percepção que traz consigo um visualidade objetiva, no sentido de que vai em direção à variação pura das coisas, em que o centro de referência não é constituído pelo olho humano. Dessa forma, a objetividade em Vertov não se opõe à montagem: "É preciso muito *parti pris* a Jean Mitry para denunciar em Vertov um contradição que ele não ousaria, no entanto, censurar num pintor: a pseudocontradição entre a criatividade (da montagem) e a integridade (do real)" (DELEUZE, 1983, p.107).

Assim, após observar certa especificidade de Vertov, podemos compreender melhor o problema conceitual e político do seu cinema, o que nos levará a afirmar a necessidade de compreensão das imagens produzidas em fluxo nos protestos através de uma estética do cine-olho, de um "olho da matéria". O problema conceitual e político de Vertov não é apagar a individualidade em nome de uma

suposta verdade, ou de uma suposta imagem direta do real. É, sobretudo, afirmar a inserção da individualidade neste grande fluxo que está além do próprio indivíduo. Esse grande fluxo pode receber vários nomes, como movimento ou energia. Trata-se, como notaram Rancière e Deleuze, de um projeto marxista no cinema. Contudo, é um projeto que apresenta uma potência que se mantém a despeito do ocaso das condições políticas em que floresceu. É o projeto estético que, segundo Rancière, traz a grande potência que existe na tensão entre o olho humano (individualista, sempre senhor ou assujeitado), e o movimento de mundo.

> Esse dilema não é técnico, mas filosófico e político. É o dilema da identidade entre o absoluto da vontade que interfere nas formas do mundo sensível, alterando-as, e a absoluta demissão da vontade em favor das energias de uma vida que nada quer. (RANCIÈRE, 2012, p.50)

Se, para Rancière, *O homem com a câmera* não pode ser visto como um filme que aposta tudo na demissão da individualidade em favor de um fluxo de movimento e energia, é porque ele traz consigo sempre a presença do homem, que manipula a câmera e que se oferece, que se demite em favor das energias vitais. Portanto, a estética do cine-olho de Vertov, sob esta perspectiva, possui uma dimensão política e filosófica que é consequência da sua prática radical. Evidentemente, o projeto de Vertov, quando se atualiza, adquire novas características que dizem respeito ao mundo novo no qual vêm florescer, que agora não é mais o mundo da crença nas máquinas e na construção de uma sociedade comunista. O dilema entre a centralidade do olhar e os fluxos de mundo, porém, permanece e reconfigura-se, por meio de atualizações, em outras manifestações imagéticas, como aquelas produzidas através de câmeras em fluxo nos protestos havidos nos últimos anos, da África aos Estados Unidos, da Europa ao Brasil.

Os protestos contemporâneos no “olho da matéria”

As problemáticaslevantadas por Rancière e Vertov são relevantes formal e teoricamente para pensarmos, em outro contexto, um fenômeno contemporâneo de produção de imagens: as imagens de protestos produzidas por integrantes de movimentossociais ou por agentes de mídia de massa que, muitas vezes, se confundem com os próprios participantes dos protestos. A eclosão dessas imagens ocorre associada a uma nova virada tecnológica, que é a digitalização das câmeras e a sua radical portabilidade e integração com outros dispositivos. Com isso, muitos analistas, como os futuristas do início do século XX, conferem à tecnologia a função de sujeitos essenciais desse processo. É para problematizar tal ideia que recorremos a Vertov e a Rancière.

Vertov também estava inserido em um contexto de proliferação e confiança nas máquinas e na tecnologia, mas sua câmera-olho era, como explicitamos anteriormente, o olho antiantropomórfico da matéria. Seguindo, paralelamente,as reflexões de Rancière,defendemos a tese de que a tecnologia não pode ser vista como sujeito desta ação, mas como expressão de uma estética primeira que, na partilha do sensível, pode conferir primazia ao aparato tecnológico.Dessa forma, pesquisamos as imagens produzidas em fluxo nos protestos para além do critério puramente tecnológico, de modo a estabelecer foco nos processos estéticos em que se inserem e nas consequências políticas que produzem. Por opção metodológica, decidimos citar algumas características dessas imagens, que nos permitirão observar sua relação com a estética do cine-olho vertoviano.

As imagens de protestos produzidas em fluxo podem ser de várias fontes, desde as fontes televisivas tradicionais até a produção amadora de coletivos de mídia. Merece destaque, todavia, um tipo específico de imagens: aquelasfeitas pelos próprios membros em protesto. O participante está em fluxo no acontecimento.

Seu objetivo não é primordialmente registrar o protesto. Sua função primeira é produzir o acontecimento-protesto. Porém, o contexto contemporâneo permite-lhe produzir imagens e, às vezes instantaneamente, fazê-las proliferar em redes sociais e de compartilhamento.

No filme de Vertov, *O homem com a câmera*, a presença do *cameraman* é fundamental. Nas imagens de protestos, preferimos referir a existência de *portadores de câmeras*. Denominamos portadores de câmera porque já estamos diante de alguém com características bastante diferentes em relação àqueles profissionais que operavam as máquinas cinematográficas clássicas. No contexto atual, os amadores que protestam registram as cenas com celulares e outros dispositivos móveis.Qualquer um pode se tornar um produtor de imagens e a ideia de autoria se reconfigura, como veremos adiante.

Vertov procurava o centro dos acontecimentos com a sua câmera, mas tinha que lidar com um equipamento pesado e uma equipe mínima de captação. Ele se inseria nas situações em fluxo para captá-las e depois desafiar a si próprio na montagem. As imagens de protesto não possuem essa necessidade básica de uma equipe. Pelo contrário, qualquer pessoa de dentro do protesto torna-se um produtor potencial de imagens. De certa forma, há uma inversão que radicaliza a lógica de Vertov: não é o homem com a sua câmera que se põe no fluxo; são os fluxos que agenciam o desejo pela câmera.

Paralelamente, se os manifestantes portadores de câmera tornam-se produtores de imagens, também surgem coletivos de produção de imagens que se confundem com manifestantes. É o caso, por exemplo, da mídia NINJA, um grupo formado no Brasil em 2011, e que é especializado em cobertura de protestos, embora esta não seja sua atividade única. O grupo é polêmico, inclusive, por

romper a barreira que separa jornalismo e fato jornalístico, o que fica claro desde o nome do grupo: “Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação” (NINJA).

Ivana Bentes destaca o ativismo do grupo: “Foi nessas manifestações que vi, pela primeira vez, o poder e a potência do ao vivo, funcionando não como ‘jornalismo’ ou reportagem, mas como mídia de comoção e de mobilização, como midiativismo” (BENTES, 2013). Outros, como o escritor e político Fernando Gabeira, condenam o grupo sob o argumento de que esse estilo de jornalismo não produz informação de qualidade: “Mas existem certos princípios na informação de qualidade. Um é a importância de ouvir os dois lados. Outro é a humildade do repórter, que mesmo tendo uma posição sobre determinado tema não tenta conformar a realidade à sua tese” (GABEIRA, 2013).

De todo modo, as imagens feitas em fluxo de protestos tendem a borrar a fronteira entre o fato e a cobertura do fato. De um lado, porque os próprios manifestantes em fluxo produzem suas imagens e, de outro, porque grupos dedicados à produção de imagens confundem-se com manifestantes em fluxo.

Outra característica das imagens produzidas em fluxo é que a identidade do realizador perde importância. A singularidade que possui relevância em termos de autoria é a presença no fluxo do protesto. É como participante do fluxo do protesto – o olho da matéria - que o autor “assina” a imagem. As marcas dessa assinatura estão muitas vezes na baixa qualidade da captação, no desenquadramento da ação e nos movimentos bruscos da imagem que indicam a sua conexão com o corpo do manifestante. Sobre este aspecto, inclusive os coletivos de mídia tendem a fortalecer o projeto que os une em detrimento da autoria da imagem.

Com isto compreende-se porque a desindividualização é um dos principais focos de crítica por parte das análises políticas do protestos. Assim como não há autoria

das imagens no sentido tradicional do termo, também não há lideranças no protestos. O fenômeno das máscaras indica uma problemática conexa, na medida em que elas servem não para esconder as individualidades dos manifestantes, mas para ressaltar as singularidades que conectam os participantes e os fazem partilhar de uma prática estético-política comum. Vemos, portanto, que há um trânsito entre questões estéticas e políticas e como o modo de produção de imagens está relacionado com esta partilha de sensíveis que se realizam com diferentes formas de expressão (culturais, sociais, políticas, tecnológicas).

Enfim, uma quarta característica da estética das imagens em fluxos de protestos é a liberdade de montagem e de apropriação. Há um território de disputa na apropriação dessas imagens na sua montagem e, principalmente, na construção de narrativas midiáticas. A consolidação de narrativas anti-hegemônicas é um desejo explícito manifestado na denominação da Mídia NINJA, como vimos, e é um tema recorrente na montagem feita a partir de imagens de protestos me fluxo, inclusive com contraposição de imagens veiculadas pela mídia tradicional. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo o vídeo de divulgação do "FACÇÃO – Encontro Latino-Americano de Midiativismo", organizado e apoiado por pelo menos 36 coletivos de atuação midiática, e que aconteceu no Rio de Janeiro, de 22 a 24 de novembro de 2013.

Este vídeo do FACÇÃO realiza uma montagem a partir de diversos vídeos produzidos em protestos contrapostos a imagens da televisão tradicional, do cinema, de entrevistas de políticos, dentre outros. Ocorre, porém, que o vídeo produz uma reflexão específica a partir dessas fontes, uma narrativização própria a partir dessas mesmas imagens. No trecho abaixo, vemos *frames*em que imagens de protestos são montadas sucessivamente e articuladas através do texto escrito: "O vandalismo memético // Quebra a narrativa // Invade o imaginário

//Provoca movimento // Surge uma legião mídiativista // Que empunha armas simbólicas.”

Fonte: (FACÇÃO, 2013)

A liberdade do processo de montagem atualiza contemporaneamente e com outros vieses, já explicitados neste artigo, a estética do cine-olho vertoviana. Como vimos, Vertov faz uma utilização criativa da montagem em contraposição a um cinema realista documental em que a montagem deveria permanecer implícita em nome da integridade do real. Nas imagens de protestos contemporâneas, a montagem serve para tornar potentes as imagens em fluxo, como uma matéria-olho cuja potencialidade aparece expressa nos arranjos estético-políticos que torna capaz existirem.

Os quatro aspectos aqui destacados com relação às imagens de protestos atualizam o projeto do cine-olho: a imersão da câmera no fluxo dos acontecimentos, a retração da individualidade em favor da singularidade pré-pessoal, a consequente organização do movimento em forma de coletivos de produção de imagens, e a livre montagem que as imagens recebem quando circulam na internet. Referir atualização não é o mesmo do que falar em repetição. Portanto, a distância que há entre o projeto do cine-olho em Vertov e as experiências contemporâneas são o resultado do contemporâneo que as afeta,

das novas realidades que fazem com que os elementos das imagens de protestos possuam as singularidades (estéticas e políticas) de sua época.

Considerações

Quando observamos que a estética do cine-olho atualiza-se em imagens de protestos, não estamos afirmando que exista um todo que funciona como um grande sistema cine-olho. O que existe é uma processualidade cuja intensidade varia de experiência a experiência. O cine-olho, do modo com que foi proposto por Vertov, revela-nos desejos do cinema que retornam atualizados nas imagens de protestos.

Assim, falar em atualização não é o mesmo que falar em repetição. Em Vertov, a problemática da montagem e da autoria (a supressão do olho humano) ocorre no âmbito de um projeto estético, fruto de uma reflexão e de experimentações ao longo de mais de uma década. No fenômeno contemporâneo, o cine-olho atualiza-se em uma máquina de produção que não está pensada como uma proposição estética e não possui o nível de controle que existia nas experimentações de Vertov.

Os textos de Vertov são contundentes na crítica ao olho humano e no poder do olho da máquina de fazer a conexão com a matéria do mundo. Deleuze, quando descreve a imagem-percepção e destaca o trabalho de Vertov, nos ensina que se trata de uma imagem construída para não funcionar em relação à centralidade do olho humano. Rancière dá um passo à frente e considera que os filmes de Vertov, especialmente *O homem com a câmera*, apresentam uma conflito ainda maior, que é a tensão entre a centralidade do olho humano e a relação que mantém com os movimentos de mundo. Para ele, não podemos desconsiderar o fato de que no filme existe a todo tempo a figura do homem que manipula a câmera, e que está

tanto no título quanto em várias cenas do filme. Assim, é como se o homem da câmera estivesse a todo tempo enfrentando a questão central entre olhar com seu olho ou com o olho da câmera, que tateia no caos dos acontecimentos visuais, como afirma Vertov. É por isso que Rancière fala que o cinema moderno deve reaprender com Vertov e retomar o desafio da disjunção entre olhar e movimento, de "reexplorar as forças contraditórias das suspensões, das demoras e dos desligamentos do olhar" (RANCIÈRE, 2012, p. 50).

O que Rancière nos ensina é que a estética do cine-olho é uma estética que assume o risco da suspensão do olhar em proveito dos fluxos de mundo, mas que isso é resultado de cada experiência de cine-olho.

O que observamos nas imagens de fluxos de protestos é resultado de uma experiência estética nesse sentido, inclusive com as implicações políticas que traz consigo. Essa perspectiva afasta o risco das generalizações, uma vez que compreende a experiência de cada coletivo e, em última análise, de cada *portador de câmera* em protesto, como uma experiência única de estética do olho da matéria. O relevante aqui é um traço comum entre as diversas experiências que atualizam um projeto antigo do cinema, que aceitam assim o risco das suspensões do olhar e se permitem experimentar e reconfigurar a tensão entre a centralidade do olhar e sua demissão em nome dos fluxos da matéria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, W. (1987). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica.*In*: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política* – ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense.

Bentes, I. (2013). Os escrachos e um novo fenômeno de participação social. Entrevista especial com Ivana Bentes. *IHU – Instituto Humanitas Unisinos*. Acesso em 15 de dezembro de 2013 em: http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/522986-os-escrachos-e-um-novo-fenomeno-de-participacao-social-entrevista-especial-com-ivana-bentes.

Lewis, T., Ream, T., & Sir Chuck A. R. (dirs). (1999). *Breaking The Spell.*

Deleuze, G. (1983). *A imagem-movimento.* São Paulo: Brasiliense.

Facção – Encontro Latino Americano de Midiativismo. Produção: FACÇÃO. 04m39s. Acesso em 25 de novembro de 2013 em: http://www.faccao.org/.

Friedberg, J., & Rowley, R. (dirs). *This Is What Democracy Looks Like.* (2000). Produção: Big Noise Films e Independent Media Center.

Gabeira, F. (2013). Mídia Ninja e o futuro desfocado. *Estadão.* Acesso em 15 de dezembro de 2013 em: http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,midia-ninja-e-o-futuro-desfocado,1064592,0.htm.

Ramos, F. (2013). *Mas afinal... O que é mesmo documentário?* São Paulo: Ed. SENAC São Paulo.

Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível* – arte e política. São Paulo: EXO Experimental org.; Ed. 34.

Rancière, J. (2012). *As distâncias do cinema.* Rio de Janeiro: Contraponto.

Repórter da Tv. Folha e manifestante são agredidos pela polícia. (2013). Produção: TV FOLHA.2min50s. Acesso em 15 de maio de 2013 em: http://www.youtube.com/watch?v=fCfxshW2OME.

Thompson, R. (dir). (2000). 30 Frames a Second: The WTO in Seatle 2000.

Vertov, D. (1983a). Resolução do conselho de três (10/4/23). *In*: Xavier, I. *A experiência do cinema* – antologia. (pp.252-259). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.

Vertov, D.. (1983b). NÓS – Variação do manifesto. *In*: Xavier, I. *A experiência do cinema* – antologia. (pp.247-251). Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme.

Violências em meio a reivindicações. (2013). Produção: ZHTV. 10min38s. Acesso em 1º julho de 2013 em: http://videos.clicrbs.com.br/rs/zerohora/video/programacao-zhtv/2013/06/zhdoc-violencias-meio-reivindicacoes/28510/.