

Não sou médico e, no entanto, sinto que chegou o momento de fornecer algumas explicações sobre a doença de Ivã Fiódorovitch.

O DIABO. A propósito de Ivã Fiódorovitch

...ava, o inquietava. a parede em frente. Visi- mãos, fixando sempre o -lhe ao rosto. Por muito seu olhar se fixou em um m tempos, em redor de si, delirava. Depois de se ter ormecendo, mas pôs-se a mbora até o dia seguinte. xte-lhe o samovar, ele fez e que lá já estivera. Dei- ou repugnante, que se ou sou... Não g... a condição de... barulho de... e de ma... 'as-se... tôda, Deus... zulu à luz... algumas coisas... velmente, alguma coisa... mesmo ponto, sobre o tempo ficou imóvel, c ponto. Sorriu, mas o como para examinar a tornado a sentar, pôs- andar para afugentar o Sentia-se tonto, cansac cha, mas não o bebu xou-se cair sobre o div encontrava naquele mo antes, a evocação de seu quarto, uma sensação toda a sua alegria desapareceu rraquinte... Quando entrou no e contar tudo?... Não, amanhã, tudo duma vez!" Coisa estranha, quase mesmo: "Não faria eu melhor indo desde agora a casa de Ivã Fiódorovitch?"

com
dade
no
em-
di-
ngue
é o
indo
nde-
o, é
reiro,
O se-
O

CINEMA COMO ATO DE ENGAJAMENTO:¹ DOCUMENTÁRIO, MILITÂNCIA E CONTEXTOS DE URGÊNCIA

*CINEMA AS AN ACT OF ENGAGEMENT: DOCUMENTARY,
MILITANCY AND CONTEXTS OF URGENCY*

Amaranta Cesar

RESUMO No Brasil, na última década, nota-se a proliferação de filmes gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais diversos, realizados seja para circulação no cinema ou na internet, nos quais se inscreve o desejo explícito de intervenção social. Nos interessa esboçar modos de abordagem analítica a partir destes desejos, que não estão apenas inscritos em decisões formais, mas que, sobretudo, lhes são fundadores. O ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político.

PALAVRAS-CHAVE Documentário; militância; estética; política.

1. Artigo apresentado na sessão "A cidade e seus dissensos", parte da programação do IV Colóquio Internacional Cinema, Estética e Política, realizado pelo Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, na UFMG, entre 24 e 26 de junho de 2015.

ABSTRACT *In the last decade, in Brazil, numerous films were created in association with social movements and in context of political disputes. The explicit wish for social intervention inscribes itself in a diverse range of cinematographic praxis which are produced for cinema or for the internet. This paper intends to outline an analytical approach that acknowledges the implication of social intervention purpose in formal choices. The starting point, therefore, is a methodological premise: to think aesthetics on the basis of the political.*

KEYWORDS *Documentary; social activism; aesthetics; politics.*

Em 1968, em uma mesa redonda em que se debatia os termos e as condições do cinema político, alguém sentado na plateia pergunta a Jean-Luc Godard: “o senhor prefere realizar um filme ou elaborar um discurso social?”. Ao que ele responde: “Eu não vejo nenhuma diferença”. “Quer dizer, então, que o senhor tenta mudar o público?”, pergunta novamente a pessoa do público. “Bom, sim! Nós tentamos mudar o mundo.” Encerra-se a questão. Parece fazer um certo tempo em que já não se faz confissão de propósitos de tal natureza, e que os filmes e o mundo enlaçam-se em orações compostas, com conectivos desafiadores e relações complexas. No entanto, no Brasil atual, nota-se a proliferação de objetos audiovisuais que, fundados pelo desejo explícito de intervenção e transformação social, podemos chamar de filmes e práticas cinematográficas gestados em contextos de disputas políticas e em associação com movimentos sociais recentes ou já consolidados, como o movimento Passe Livre e os movimentos indígenas. Em suas imagens, inscrevem-se tanto o risco material da criminalização dos movimentos sociais quanto a resistência simbólica e pragmática contra seus danos. Entre eles, há em comum a imbricação entre luta política, ativismo social e produção/circulação de imagens. A presença múltipla e vasta na vida social brasileira desses objetos audiovisuais de natureza militante – que vão dos *streamings* da Mídia Ninja aos diversos projetos coletivos em torno das manifestações de junho de 2013, passando pelos panfletos e paródias do Movimento Ocupe Estelita – penetrou, em contrapartida, de modo discreto o campo dos estudos cinematográficos.

A militância, além de ser uma prática política historicamente perseguida, é ainda um gênero do discurso político dos mais combatidos intelectualmente. Nos diversos contextos críticos de construção e reconstrução da noção de “cinema político”, a relação entre filmes e militância sofreu inflexões diversas, redundando frequentemente na oposição entre engajamento militante e invenção formal. Em a *Rampa* estão reunidos escritos de Serge Daney que datam do período entre as décadas de 1970 e 1980, na ressaca pós-68, em que se encontra a tônica crítica sustentada por esta tenaz separação, cuja ressonância resiste ainda hoje. Para Daney, o “fardo do cinema militante” é “ver no produto artístico não mais do que um produto neutro, transmissor sem potencialidade da popularização de ideias elaboradas em outro lugar”. Em seus termos, a “eterna pobreza do

cinema militante” seria sua concepção instrumentalista na qual o cinema apresenta-se como “uma *máquina de tradução*” daquilo que se manifesta fora dele, na luta (DANEY, 2007, p. 72).

É possível dizer que essa formulação não está distante da noção de que em estética a política é uma mediação, e não uma função ou conteúdo, algo como o que formulou Herbert Marcuse, para quem “o potencial político da arte reside somente na sua própria dimensão estética. Sua relação com a práxis é inevitavelmente indireta, mediatizada e decepcionante” (MARCUSE, 1979, p. 12). Na contracorrente, a partir da consideração de que “a distinção entre o estético e o político não tem outro significado que não seja ideológico e falsificador”, Nicole Brenez (2012) tem realizado notório trabalho curatorial no sentido de dessexumar e reinscrever na história do cinema filmes que “representam ações cruciais tanto no plano político quanto estético”. Uma combinação que, segundo ela, deveria ser evidente e autoexplicativa, uma vez que “a crítica à ordem mundial implica na crítica à ordem discursiva”.

Seguindo as trilhas abertas por Brenez, nos interessa constituir como objeto de análise filmes que assumem explícitos desejos de intervenção social (realizados seja para circulação no cinema ou na internet) e, a um só tempo, esboçar modos de abordagem analítica a partir justamente destes desejos, que não estão apenas inscritos em decisões formais, mas que sobretudo lhes são fundadores. O ponto de partida é, pois, uma premissa metodológica: pensar o estético a partir do político - e não o inverso, como tem sido mais usual. Premissa esta que se estriba no trabalho teórico e curatorial de Nicole Brenez, mas cuja provocação originária se encontra nos próprios filmes: um conjunto de filmes recentes que têm surgido no Brasil produzidos no contexto de acirradas disputas políticas, em consonância ou associação com movimentos sociais, que articulam as diversas plataformas de produção e circulação digital de imagens com as ações e os conflitos nos territórios em disputa. Supõe-se que, na articulação entre internet, redes sociais, cinema, corpos e espaços de lutas, esses filmes colocam em crise a combatida instrumentalização do cinema pelas lutas políticas que caracterizaria o cinema militante, ou seu “fardo”, na acepção de Daney, bem como as presumidas cisões e distâncias espaço-temporais entre a elaboração de um discurso militante e a prática cinematográfica.

Um primeiro aspecto do desafio analítico provocado por este novo contexto de produção e circulação de cinema militante pode ser exemplificado através da análise de um trecho de *Martírio*, filme de longa-metragem de Vincent Carelli (2016). Trata-se, em realidade, de um curto vídeo disponibilizado no *Youtube* intitulado *Kaiowás sitiados por “agentes de segurança” em Pyelito Kue*, e que veio a público bem antes da montagem e do lançamento do longa-metragem, tendo circulado em um email, que data do dia 18 de abril de 2014, endereçado aos colaboradores do financiamento coletivo que viabilizou a produção de *Martírio*. A mensagem se iniciava da seguinte maneira: “Começou a dar resultados a nossa estratégia de deixar câmeras filmadoras nos acampamentos de retomada Guarani-Kaiowá”. Trata-se, em alguma medida, de uma prestação de contas da campanha de financiamento que previa, além da realização do longa-metragem, a capacitação de comunidades para manipulação de câmeras como meio de proteção contra riscos de vida, e que inscrevia o filme em si mesmo como um aliado na luta por sobrevivência dos povos Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul. As imagens que integram o vídeo foram, ainda, incorporadas a uma ação do Ministério Público do Mato Grosso do Sul e consideradas pelos seus produtores como responsáveis pelo cessar temporário dos ataques à área retomada pelos índios.

Deslocado da temporalidade e da espacialidade do filme enquanto obra acabada, o vídeo que circulou amplamente pela internet é estruturado em três blocos. Primeiro, uma cartela nos avisa que o dia é 7 de abril e que o lugar é Pyelito Kue, assentamento de retomada Guarani-Kaiowá. Em seguida, através de um plano-sequência tomado à distância, vêm-se dois homens: um deles empunha uma pistola, o outro conduz uma moto que irá resgatar aquele que está armado e ameaça os índios que se aproximam pela borda esquerda do quadro. A câmera é trêmula e a tomada é marcada concomitantemente tanto pelo desejo de capturar a ação quanto pela necessidade de se proteger dela. As vozes no fora de campo, de crianças e mulheres, também a um só tempo, descrevem o que vemos e expressam o terror. No segundo bloco, uma cartela com as inscrições “20 de abril (3 semanas antes)” antecede uma sucessão de depoimentos quais os Guarani-Kaiowá de Pyelito Kue narram os ataques sofridos no acampamento, exibindo os vestígios da violência: rastros de bala nas roupas estendidas no varal, nas paredes de

2. Em suas precisas notas sobre o cinema militante, Anita Leandro retoma a indagação de Chris Marker formulada numa breve sequência de *O fundo do ar é vermelho* (1977): “Por que é que, às vezes, as imagens começam a tremer?”. O tremor das imagens de cinegrafistas militantes de várias partes do mundo, reunidas por Marker entre 1960 e 1970, muitas vezes clandestinamente, é, segundo a autora, “a assinatura física, corporal, de uma nova comunidade política, fortalecida no anonimato das práticas solidárias que, naquelas circunstâncias, constituíram uma verdadeira ‘comunidade cinematográfica’” (LEANDRO, 2010, p. 101).

madeira, nas lonas das tendas, nas árvores. Essas imagens, realizadas por Ernesto de Carvalho, fotógrafo de *Martírio*, controladas em seus movimentos e luzes e resguardadas do risco, ostentam, não obstante, grande desejo referencial e dão conta da violência dos fazendeiros que motivou a decisão de disponibilizar uma câmera para a comunidade. No terceiro bloco, avança-se novamente no tempo, ao dia 07 de abril, quando os novos e esperados ataques dos “agentes de segurança” foram flagrados pela câmera deixada com os índios pela equipe do filme, que temia justamente o acirramento das ofensivas. O mesmo enquadramento, o mesmo tremor das mãos de quem filma², instabilidade das bordas do quadro, oscilação na profundidade de campo pelo manuseio do zoom, mais tiros e foguetes ocupando a duração da tomada. Antes que tenha fim a sequência, uma nova cartela se interpõe, anunciando o longa-metragem por vir: “cenas do filme *Martírio*”. No plano final, já não se vêem os pistoleiros, não se escutam os gritos e tiros, e, aos poucos, o vasto campo filmado pela câmera trêmula é discretamente ocupado por meninos e jovens que avançam ao fundo do plano, atirando discretamente em direção aos agressores com estilingues, arcos e flechas. André Brasil descreve a cena em uma bela formulação: “É dia, mas os guerreiros kaiowá lembram pequenos vagalumes, dispersos pelos arbustos” (BRASIL, 2016).

No contexto do documentário brasileiro contemporâneo, em que os filmes engajam o espectador em posições cada vez mais ambivalentes, em jogos intensos entre a crença e a dúvida – pondo o documentário, ele mesmo, sob suspeita –, essas sequências antecipadas de *Martírio* parecem produzir uma diferença pela sua capacidade de reativar a dimensão referencial da imagem. A urgência inscreve-se aí como uma evidência, na liminaridade entre o visível e o invisível. A fragilidade do corpo que segura a câmera e a usa como um escudo precário imprime-se na tensão que faz tremer as bordas do quadro e na profundidade de campo através da qual se negocia a distância segura para o olhar – a justa distância é, aqui, uma questão material de justiça. Nota-se na imagem um reiterado e reiterativo chamado referencial que, ao mesmo tempo em que afirma um olhar posicionado, em disputa e em risco, apela do espectador uma mirada aliada, uma recepção necessariamente destituída de suspeita e impregnada de afecção.

Minha suposição é de que o caráter provisório dessas sequências de *Martírio*, que circularam pela internet precedendo o aparecimento do filme como obra, o lança em uma abertura para o inacabamento da história³ que é determinante para a vibração da força indicial de suas imagens, da qual parece depender sua atuação social, notadamente pelas vias jurídicas. As imagens filmadas pelos Kaiowá em Pyelito Kue encerram o filme em sua versão finalizada, e, conforme aponta precisamente André Brasil, “situadas pela montagem ao final do filme, elas talvez prossigam o trabalho de Martírio, que, de modo aberto e inacabado, entrelaça o cinema à ação; a tomada de posição de uma câmera diante do acontecimento e a intervenção em sua emergência e em seu curso” (BRASIL, 2016, p.160, 161).

Na sua urgência em tornar-se público, na sua convocação urgente de aliados engajados pelo olhar, *Martírio* explicita-se, antes mesmo de sua existência consumada (ou seja, do seu lançamento em salas de cinema), como uma ação. E suspeitamos que um gesto importante nas análises dos filmes militantes seja entendê-los em sua dimensão fenomenológica, como atos, atrelados à história que é tanto matéria quanto resultado de sua intervenção. E talvez caiba perguntar, nesse sentido: o que pode o cinema, no tempo presente da ação das imagens, diante do desejo de ação das imagens?

Na sua obstinação em viabilizar, através das imagens, a punição de culpados pelos massacres dos índios, *Corumbiara*, filme anterior de Vincent Carelli, já nos mostrava a dinâmica entre crença, descrença e farsa instalada em torno das imagens de índios sobreviventes. Tal dinâmica nos mostra que, quando se espera dela a evidência, a prova, a imagem aparece em sua ambiguidade, necessariamente instalada em um campo de forças heterogêneas que ela não é capaz de, sozinha, apaziguar. *Martírio*, como *Corumbiara*, parece trabalhar para tornar visível um domínio de disputas pela imagem – e pelo imaginário – que é extensivo ao conflito territorial. Nesse campo expandido de disputas, as tomadas de *Martírio*, antes mesmo da montagem do filme, circularam na internet não apenas para evidenciar as ameaças e ataques sofridos pelos Guarani-Kaiowá, inibir os agentes da violência e combater os riscos de vida, mas também para atuar como contrainformação, liberando a energia de luta nos territórios simbólicos e materiais em disputa. Assim como a escritura da carta de 2012 pelos Guarani-Kaiowá, erroneamente interpretada

3. Encontram ressonância aqui as reflexões de Cláudia Mesquita sobre o que ela tem chamado de “filmes processuais”, aqueles para os quais “o cinema não é apenas tangido e modificado pela experiência histórica, mas intervém e altera, participando da mudança.” (MESQUITA, 2014, p. 219).

como anúncio de um suicídio coletivo, o ato de produzir uma imagem neste contexto de extrema violência corresponde a arrancar do real um imaginário, não exatamente de extermínio, mas, sobretudo, de resistência. Esse imaginário depende, por sua vez, da capacidade de restituição do campo de ações que fundam e atravessam as imagens, ou seja, de uma abordagem fenomenológica das imagens. Nos contextos de disputa política e de luta pela sobrevivência, restituir esses atos nos conduz a reconhecer a posição liminar das imagens – entre a precariedade e o poder de evidência –, e, não obstante, sua contínua reafirmação: “imagens apesar de tudo”, para citar Georges DIDI-HUBERMAN (2003). Para Didi-Huberman, uma análise fenomenológica das imagens constitui-se como uma operação de montagem: montagem não como gesto que encerra os limites do filme como obra acabada, mas como a articulação dos rastros e das lacunas da imagem na extensão do fora de campo dos olhares, textos e falas. Supomos que, no caso de imagens imbuídas do desejo de intervenção social, engajadas no presente, a operação que conjuga ato e montagem projetaria uma mirada para o futuro e não um olhar retroativo, que viabilizaria a leitura histórica.

4. O texto foi republicado pela revista *Third Text*, em um dossiê chamado de “The Militant Image”, em 2011 (ESHUN, GRAY, 2011).

Nesse sentido, as ideias de *Engajamento como prolepse* e de *Composição como práxis revolucionária*, do cineasta franco-polonês Edouard de Laurot, oferecem categorias analíticas que podem municiar a investigação da articulação entre as ações no presente das lutas e as operações formais cinematográficas. Em *Composição como práxis revolucionária*, texto de 1971⁴, De Laurot constrói sua teoria do engajamento a partir da noção de prolepse: “Como um gesto de necessidade simultaneamente moral e ideológica de transcendência do presente em direção ao futuro, a prolepse produz, quando aplicada ao material filmado, uma definição das ausências, das lacunas e, portanto, daquilo que é desejado”. Nesse sentido, para De Laurot, o cinema engajado deve ser capaz de projetar a força do “imaginário desejável”, que, por sua vez, só pode emergir do conflito com o que existe – numa aproximação entre realização cinematográfica e práxis revolucionária. O que ele chama de *composição* (que pode ser entendido como montagem) seria, nesse quadro, o último estágio dos conflitos e dos confrontos entre o que existe e o que é desejado, confrontos que devem ser realizados em todas as etapas do filme. Para um “filme proléptico”, ou seja, um filme que ostenta para

si mesmo a capacidade de antevisão do futuro colocando-se como arma ou instrumento para a superação dos entraves do presente, é imperativo refutar e transcender ao que existe, e a montagem ou a composição, conforme o termo de De Laurot, seria o último estágio de uma série de transcendências que somaria ao material filmado uma nova camada de disputa.

Essa primeira e parcial montagem de *Martírio* (Vincent Carelli, Ernesto de Carvalho e Tita, 2016), realizada para a internet e endereçada às redes de proteção e solidariedade em torno dos Guarani-Kaiowá, parece nos sugerir a maneira como a *prolepse*, como *ato de engajamento*, pode ser composta cinematograficamente. A transcendência aqui se dá, em primeiro lugar, pelo próprio modo de atuar no conflito territorial, entregando a câmera para os índios sob ataque dos fazendeiros, provocando uma nova dimensão de confronto com “o que existe”. Mas a *composição* ou montagem, sem grandes alardes, transcende também ao mundo que existe do modo como está referenciado no material filmado, liberando uma energia de luta, para além da indicialidade do registro. A montagem, que não é cronológica, reserva para o final a imagem que ressignifica o tremor, a profundidade de campo, os corpos diante e detrás da câmera vistos no início. Esses corpos indígenas, que, nas primeiras imagens, espreitam invisíveis a violência, tomando a câmera como um escudo precário, parecem, na tomada final, migrar de fora para dentro do quadro, em direção ao horizonte ocupado pela milícia dos fazendeiros, fazendo aparições táticas no segundo plano, portando arcos, flechas e estilingues. E nessa suposta ou subentendida passagem, eles avançam em força de resistência, tensionado a narrativa da fragilidade a qual estariam submetidos. Assim, anuncia-se não apenas a continuidade do filme por vir, mas também o prolongamento da luta, evocando o desejável e desejado fracasso do genocídio renovadamente anunciado.

Um mesmo tipo de operação pode ser observado em *Ressurgentes, um filme de ação direta*, de Dácia Ibiapina (2015), que, como o próprio título sugere, oferece também material para análise da relação entre a montagem e a ação das imagens, entre o cinema e os confrontos dos corpos nos territórios em disputas, à luz da noção de *prolepse como ato de engajamento*. Composto de imagens de arquivo de grupos militantes e de entrevistas com jovens ativistas, *Ressur-*

gentes acompanha a trajetória de três movimentos sociais autônomos de Brasília: o *Fora Arruda*, mobilizações que culminaram com a prisão e o impedimento de José Roberto Arruda, ex-governador do Distrito Federal, o *Santuário não se move*, movimento contra a implantação do bairro Noroeste no Plano Piloto de Brasília em um território indígena, e os atos do *Movimento Passe Livre* do Distrito Federal, em defesa de transporte público gratuito e de qualidade. Ao retomar as ações desses movimentos sociais, Dácia Ibiapina conduz uma exposição das novas maneiras de organização e disputa política que surgiram no Brasil nos anos 2000 e culminaram nas chamadas *jornadas de junho*, conjunto volumoso, heterogêneo e desconcertante de manifestações que se espalharam pelo país em 2013, e cujo impacto continua a ressoar, sem que ainda se vislumbre completamente sua dimensão na política brasileira. O filme torna visível, desse modo, uma série de confrontos políticos para os quais a ocupação dos territórios e espaços públicos tem lugar central, como tática de acirramento do conflito entre projetos de cidade e de mundo. Mas é a maneira como a prática cinematográfica permeia essas ocupações de modo intrínseco e constitutivo que produz a matéria que dá vida ao filme: as *ações diretas filmadas*. Por elas, explicita-se, aqui também, o domínio de disputa pela imagem – e pelo imaginário –, de onde decorre o gesto de resistência ensejado por *Ressurgentes*. Mas é justamente a força dessas ações filmadas enquanto elementos constitutivos dos atos dos movimentos sociais contemporâneos que desafia a montagem do filme. Perguntamos, mais uma vez: o que pode a montagem, e, por ela, o cinema, diante da ação das imagens, ou das imagens-ação, ou ainda do desejo de ação das imagens?

A montagem em *Ressurgentes* opera para relacionar o conflito dos corpos nos espaços com a reconstituição de um pensamento de onde se projetam e para onde se prolongam as disputas materiais e simbólicas em jogo. No equilíbrio delicado entre pensamento e ação, a montagem trabalha para evitar a cisão (que seria desastrosa) entre essas duas dimensões e as temporalidades que nelas estão implicadas – o presente do engajamento e o passado da reconstituição da recente história. A ação dos corpos encarna os mundos desejáveis que as falas elaboram, mas a elaboração do pensamento e do imaginário de luta acontece nos dois tempos, o tempo todo – o

mais evidente sinal dessa passagem se dá pelos próprios corpos das testemunhas que vemos não apenas em clássicos planos de entrevista, mas em ação nas imagens das ocupações e manifestações. Menos do que explicar, controlar e apaziguar as imagens, as falas são mobilizadas pelos corpos em conflito e lançadas por eles de volta à abertura vibrante dos acontecimentos. É desse modo que o filme de Dácia Ibiapina enfrenta também a noção de instrumentalização do cinema pela militância, forjada por Serge Daney, conforme foi anteriormente demonstrado, uma vez que, em *Ressurgentes*, nota-se com vigor a dissolução das fronteiras espaço-temporais entre a elaboração de um discurso militante e a prática cinematográfica.

Isto porque, ao encarar o desafio de montar um potente conjunto de *imagens-ação*, produzidas pelos próprios movimentos sociais, Dácia Ibiapina (realizadora) e Guile Martins (montador), além de conjugarem a vibração das ações à sua revisão discursiva, encontram modos de transcendência, projetando ou antevendo um futuro para as disputas em cena. É o que se pode notar na sequência final no Santuário dos Pajés, quando o grupo de jovens e líderes indígenas resistem ao cerco e destruição do parque pelo empreendimento imobiliário de “alto padrão”, em um movimento aparentemente inesgotável. Ao sobrepor o canto dos Tapuya Fulni-ô, comunidade indígena ocupante do local, às imagens da escavação de um imenso canteiro de obras sobre terreno desmatado, não apenas dois projetos de cidade e de mundo sobrepõem-se pela disjunção entre som e imagem, mas a continuidade do confronto é também sugerida, como um bom presságio. A montagem opera, assim, pela lógica da resistência. E é da conjugação entre a restituição das ações engajadas no presente e a antevisão de seu prolongamento no futuro de onde se desprende a impressionante força mobilizadora de *Ressurgentes*; de onde se libera a energia para a luta que o filme, finalmente, faz ressurgir – nos corpos de seus espectadores.

É de natureza semelhante o trabalho de montagem de *Corpos políticos*, filme assinado coletivamente pelas Mulheres no Audiovisual de Pernambuco e lançado no *Facebook* em 2016, no contexto das mobilizações de mulheres de todo o Brasil contra a cultura do estupro. Pela montagem, as realizadoras operam um contágio entre as imagens militantes das marchas e manifestações públicas de mulheres com as falas misóginas e machistas de deputados e

representantes políticos da bancada evangélica proferidas no circuito aberto de televisão. No trabalho de cotejamento entre o corpo coletivo das mulheres e os planos fechados dos homens do poder, o filme recompõe uma cena política, convocando as individualidades atingidas pelas decisões e pleitos anunciados à distância não apenas para atestar o dano do discurso do poder patriarcal, mas para fazê-lo estremecer, pela vibração das imagens e dos sons femininos e coletivos. A enunciação pública e em ato das mulheres, que são sempre tomadas em conjunto, em coros de corpos e falas, projeta-se sobre os homens representantes do poder, fragilizando-os, perturbando-os no seu trabalho de ostentação cínica do discurso hegemônico, e, a um só tempo, renovando a energia de combate e luta que se expressa numa amplificação das vozes múltiplas que encerram o filme em uníssono: “o feminismo é revolução”.

A antevisão de um futuro desejável redundando de um modo de composição formal cinematográfica que diz respeito à tarefa de intervir no presente assumida por estes filmes, que são apenas alguns exemplos de um amplo espectro de obras. Desse modo, *Martírio*, *Ressurgentes*, *Corpos políticos* parecem oferecer respostas, formuladas quarenta anos depois, à pergunta de Serge Daney: “Como restituir àqueles que lutam – ao mesmo tempo que o sentido estratégico de seu combate – o ardor, a invenção e o prazer que também há em lutar?” (DANEY, 2007, p.75).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRASIL, André. “Retomada: teses sobre o conceito de história”. Catálogo do forumdoc.bh.2014 – XX Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016, p. 145-161.

BRENEZ, Nicole. “L’art le plus politique”. In: <http://www.brooklyn-rail.org/2012/04/film/lart-le-plus-politiquenicole-brenez-with-donal-foreman>, acessado em 25 de abril de 2016.

DANEY, Serge. A rampa: Cahiers du Cinéma 1970-1982. Tradução e posfácio Marcelo Rezende. Cosac Naif: São Paulo, 2007.

DE LAUROT, Edouard. “Composing as the Praxis of Revolution: The Third World and the USA”. In: ESHUN, Kodwo, GRAY, Ros (ed.). The militant image: a ciné-geographie. Third Text, volume 25, Issue 1, Editors’ Introduction: London, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Images malgré tout. Paris: Les Editions de Minuit, 2003.

ESHUN, Kodwo, GRAY, Ros (ed.). The militant image: a ciné-geographie. Third Text, volume 25, Issue 1, Editors’ Introduction: London, 2011.

MARCUSE, Herbert. La Dimension esthétique. Pour une critique de l’esthétique marxiste, 1977, tr. Didier Coste, Paris, Seuil, 1979, p. 12.

LEANDRO, Anita. “O tremor das imagens. Notas sobre o cinema militante”. In: DEVIRES, Belo Horizonte, V. 7, N. 2, JUL/DEZ 2010, p. 98-117.

MESQUITA, Claudia. “A família de Elisabeth Teixeira: a história reaberta”. Catálogo do forumdoc.bh.2014 – XVIII Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014, p. 217-225.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

CARELLI, Vincent, CARVALHO, Ernesto, SOARES, Tatiana. Martírio. Brasil: 2016. 160 minutos.

CARELLI, Vincent, CARVALHO, Ernesto. Kaiowás sitiados por “agentes de segurança” em Pyelito Kue. Brasil: 2014, 5 minutos.

IBIAPINA, Dácia. Ressurgentes, um filme de ação direta. Brasil: 2014, 75 minutos.

MULHERES DO AUDIOVISUAL DE PERNAMBUCO, Corpos politicos. Brasil: 2016, 4 minutos.