



**LUGARES INCENDIÁRIOS EM CENA: SIGNIFICADOS DO
FOGO EM OBRAS CINEMATOGRAFICAS SOBRE
AUTORITARISMO E RESISTÊNCIA CIVIL**

**INCENDIARY PLACES ON STAGE: MEANINGS OF FIRE IN
CINEMATOGRAPHIC WORKS ABOUT AUTHORITARIANISM
AND CIVIL RESISTANCE**

Gabriel Ferreira*

Colégio Imaculada Conceição

 <https://orcid.org/0000-0002-0486-2420>
gabrielcrf12@gmail.com

Paulo Cezar Nunes Junior**

Universidade Federal de Itajubá – UNIFEI

 <https://orcid.org/0000-0003-2592-3197>
paulonunes@unifei.edu.br

RESUMO: Quais os significados do fogo na montagem de filmes que versam ações de resistência contra regimes políticos e grupos autoritários? Baseado no suporte teórico-metodológico de Aby Warburg e Didi-Huberman, o artigo analisa as representações do fogo em cenas de cinco longa metragens lançados nas duas primeiras décadas do século XXI. A prancha *Ilumina, Destrói, Reconstrói*, apresentada como principal resultado da pesquisa, reúne imagens e *entre-frames* para refletir sobre temas como resistência civil, autoritarismo, anistia e *backfire*.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; fotografia; resistência civil; autoritarismo.

ABSTRACT: What are the meanings of fire in film editing about resistance against political regimes and authoritarian groups? Based on the theoretical-methodological support of Aby Warburg and Didi-Huberman, this paper analyzes representations of this element in scenes from five feature films released in the first two decades of the twenty-first century. The board *Illuminate, Destroy, Rebuild*, the main result of the research, brings images to reflect on themes such as civil resistance, authoritarianism, amnesty and backfire.

KEYWORDS: Cinema; photography; civil resistance; authoritarianism.

* Mestre em Desenvolvimento, Tecnologias e Sociedade pela Universidade Federal de Itajubá – UNIFEI. Atualmente atua como professor no Colégio Imaculada Conceição.

** Doutor em Sociologia - Cidades e Culturas Urbanas [Universidade de Coimbra - 2019] e docente em dedicação exclusiva na Universidade Federal de Itajubá.

INTRODUÇÃO

A eficácia simbólica dos discursos conservadores no mundo contemporâneo, por meio da manipulação dos fatos, da disseminação de notícias falsas e da recriação de narrativas históricas distorcidas tem colocado, uma vez mais, nossos regimes democráticos em xeque. Embora tenhamos garantidas uma série de leis de garantia dos direitos humanos básicos e dos sistemas de pesos e contrapesos de proteção do Estado, tem sido recorrente trazermos à tona fragmentos de um passado doloroso, reacendendo incêndios que ainda não foram completamente apagados. Junto a isso, nossa contemporaneidade tem nos mostrado a força visual presente na construção dessas narrativas, em especial nos meios digitais, onde a comunicação tem se dado quase que completamente por meio da imagem (SIQUEIRA VIGÁRIO & TEIXEIRA DAHER, 2020).

Diante deste cenário, e seguindo a direção apontada pelo filósofo e historiador da arte Didi-Huberman (2004), é importante que sopremos as brasas para percebermos as verdades ocultas por detrás desses fragmentos incendiários, imagens-narrativas colocadas em circulação no mundo atual. Daí advém a questão que este artigo se propõe a responder: quais os significados do fogo na montagem de filmes que versam ações de resistência contra regimes políticos e grupos autoritários?

A fim de respondê-la, e contribuindo para o fortalecimento da memória coletiva acerca dessa temática, este artigo tem por objetivo analisar os significados do elemento fogo em cenas de cinco longa metragens lançados nas duas primeiras décadas do século XXI. O recorte temporal escolhido justifica-se por consolidar o campo de referências imagéticas que servem à disputa de narrativas históricas importantes no debate sobre resistência, democracia e mundo contemporâneo nesse período. As peças dialogam, ainda, com um curta-metragem lançado pelo diretor alemão Harun Farocki, em 1969, em razão da centralidade de seu argumento estético-político para este estudo. Tais escolhas estão direcionadas pela crença de que “a cinematografia, assim como os documentos históricos, representam a história” (BRAGGIO; FIUZA; DEBIAZI, 2014, p. 195) e, por esta razão, pode revisitar o passado para ressignificá-lo (SPYER DULCI, 2020).

Como destacam Bueno & Zanella (2022), a linguagem do cinema se caracteriza por ser a “arte da imagem em movimento”, revelando realidades ocultas para pessoas imersas em contextos alheios a elas. Enquanto imagens que tocam o real (Didi-

Huberman, 2004), entendemos aqui o cinema enquanto chave de leitura do mundo e de criação de novas sínteses. Ao arderem e tocarem o real, determinados *frames* podem emergir das brasas novas decodificações do real, deslocando estigmas e reposicionando discursos e fatos históricos.

Alia-se a esta condição e ideia de um fazer artístico socialmente engajado, o qual deve manter-se sempre na tensão entre o ético e o estético (Ćipranić & Dias Ortega, 2020), em contra combate ao que Rodrigues Gomes & Vilas-Bôas Trovão (2020) denominaram de *safari humano dos sujeitos*, a promoção da banalização da vida do outro. Essa compreensão perfaz-se com base na escolha de enredos marginais como resposta às opressões, enquadrando vítimas da política neocolonialista de morte em larga escala (Mbembe, 2018), na representação de produções cinematográficas nacionais e internacionais.

Sob essa perspectiva, os recortes de cena escolhidos são utilizados para evocar aquilo que está subjacente a cada uma das narrativas fílmicas correspondentes: fatos históricos, crises políticas, construção das personagens; além de índices fotográficos como luz, sombra, perspectiva e enquadramento. Embora os longa metragens evocados neste trabalho tenham, eles mesmos, sido produzidos em contextos sociais significativamente distintos, com dramaturgia e enredo bastante próprios, alguns pontos em comum importantes os unificam, colocando-os na direção do argumento principal do artigo em tela: a relação entre imagens de fogo e levantes de resistência frente a regimes autoritários.

Na lista da filmografia selecionada para o estudo constam seis produções de diferentes nacionalidades, sendo elas: os longas metragens brasileiros *Marighella* (2019) e *Carandiru* (2003), o estadunidense *Os 7 de Chicago* (2020), o italiano *Diaz* (2012), o argelino *Papicha* (2019) e o documentário alemão *Fogo Inextinguível* (1969). A eleição de imagens de cada uma dessas produções deu-se a partir da evocação do argumento subjacente a cada uma das narrativas fílmicas, de modo a “soprar a brasa” de seus contextos históricos e políticos.

Assim sendo, ao longo do artigo será feito um giro entre cenas, vaivém temático e convite ao leitor para refletir sobre interpretações justapostas e que, de uma forma ou de outra, se mantêm conectadas. Em razão deste formato, ao invés de uma seção específica de revisão bibliográfica optou-se pelo diálogo concomitante entre a literatura produzida sobre os temas e a análise da prancha em si, diretamente, na seção de resultados. Referências como Meddour (2020), Vicari (2015), Zamosc (2017), Coelho (2019), entre outras tantas de diálogo acadêmico *a priori* pouco convencionais, aparecem

colocadas em blocos próprios de discussão baseados em motes específicos de cada roteiro fílmico. Esse carrossel de autores empresta, aqui, uma dinâmica parecida com aquela exercida no Imago Mundi contemporâneo das redes sociais, costuradas pelo fio metodológico e argumento estético-político de Warburg (2009) e Didi-Huberman (2004).

A utilização de assuntos e autores tão *sui generis* justifica-se a partir da demanda feita pelas próprias imagens escolhidas para a montagem da prancha. Apesar dessa hermenêutica parecer, a princípio, demasiadamente aberta, importa-nos aqui mais a colagem, o *entre* que as aproxima, tal como Warburg comenta na apresentação de sua metodologia Forma Atlas, base para o direcionamento deste estudo: “quando o espaço intermediário entre o eu e o mundo exterior se torna o substrato da criação artística, são satisfeitas as premissas graças às quais a consciência dessa distância pode tornar-se uma função social duradoura” (WARBURG, 2009, p. 125).

Na abordagem dessa temática de estudo nos colocamos a trabalhar no desafio proposto pelo historiador e professor de fotografia Maurício Lissovsky (2014), segundo o qual “é hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas” (LISSOVSKY, 2014, p. 321), isso porque, uma imagem pode se tornar apagada pela “vertigem do excesso e a vertigem simétrica do nada” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 298).



www.revistafenix.pro.br

MÉTODO

De caráter qualitativo e exploratório, a pesquisa selecionou, de forma não exaustiva, *frames* de produções audiovisuais com diferentes enquadramentos do elemento fogo para a construção de uma prancha, a fim de analisá-los sob a Forma Atlas proposta pelo historiador de arte alemão Aby Warburg. Nela, “as imagens se deslocam por diferentes circuitos culturais [...] agrupando-se mesmo sem motivos aparentemente evidentes” (MACIEL, 2018, p. 191). Para tal montagem, Maciel (2018) afirma que, assim indicado pelo método warburguiano, deve-se utilizar um plano de fundo preto sob as imagens, de modo a representar “o fundo negro e abissal da memória”, um meio onde estão identificadas as tensões que ocorrem nos intervalos, ou no *entre-frames*. Tal técnica corresponde a um processo que “problematiza as inquietações e as contestações que elas provocam, as releituras do mundo e também os mundos possíveis de serem criados a partir delas” (MACIEL, 2018, p. 207).

Na busca por filmes com a temática resistência *versus* autoritarismo, optou-se pela exclusão de obras com narrativas altamente romanceadas, envoltas de personagens

estereotipados nas quais, geralmente, existe um líder dotado de heroicidade, em geral, relacionados a figuras como “Che Guevara” ou “Soldado Americano”. Com base nesse filtro de busca, a lista formada foi constituída, em sua maioria, por títulos com roteiros que se propõem a apresentar democracias contemporâneas fraturadas que, de uma forma ou de outra, contém em sua montagem cenas com o enquadramento do elemento fogo. Outro critério para a eleição dos filmes disse respeito à representatividade de seus protagonistas, do ponto de vista de diversidade étnica, social e de gênero.

Com base no estabelecimento desses parâmetros foram mapeados, posteriormente, grupos da plataforma *Facebook* com abordagem de temas pertinentes ao cinema e com a presença de membros com atuação e interesse específicos no campo da cinematografia. Em seguida, foi realizada uma pesquisa a partir da utilização dos filtros “fogo”, “resistência” e “autoritarismo” como parâmetros de busca no conteúdo textual gerado dentro desses grupos. A esta ferramenta de busca somou-se, posteriormente, o mapeamento de obras por similaridade temática no site *filmestipo.com*¹, em acordo com a utilização dos mesmos termos de busca. Conjugadas, ambas as estratégias de rastreamento nos levaram a uma lista de títulos que corroboram, após a utilização dos filtros eleitos para este estudo, o grupo final de peças filmicas analisadas e escolhidas para a composição da prancha de imagens, a qual denominamos *Ilumina, Destrói, Reconstrói*.

Buscando organizar e conjugar imagens oriundas dos filmes eleitos para o estudo, e conforme explicitado anteriormente, o resultado foi criado com base na metodologia do historiador da arte Aby Warburg. Em perspectiva com o pensamento warburguiano e em aproximação com a ideia de colocar em cena os lugares incendiários, Didi-Huberman nos diz que saber olhar uma imagem é conseguir entender em quais pontos ela ainda arde, e em que lugar sua cinza não arrefeceu. Uma imagem bem olhada é “uma imagem que soube desconstruir e, em seguida, renovar a nossa linguagem e, por conseguinte, o nosso pensamento” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 306).

No texto, a descrição das imagens se une à narração de trechos de filmes e excertos discursivos específicos perfazendo uma dinâmica que, conforme apontado pelos estudos da cinematografia, precisam ser entendidas em movimento. Propositadamente, e respaldado pela metodologia warburguiana, a seção de resultados cita tempos, contextos e fatos históricos diferentes entre si, justamente para criar a dinâmica necessária à leitura das imagens. O distanciamento das imagens selecionadas, expressado pelo entre-frames

¹ Plataforma digital capaz de mapear produções no entrelaçamento entre relação temática e obras filmicas específicas.

escuro presente na prancha, faz analogia ao “fundo negro e abissal da memória” formulada por Maciel (2018, p. 192), e nos permite tecer reflexões múltiplas a partir da justaposição dos enredos selecionados.

A partir desse suporte teórico-metodológico e da definição dos procedimentos de refinação dos dados apresentados nesta seção, as três seções a seguir apresentam os resultados encontrados a partir da discussão dos significados de cenas de fogo em contextos políticos de forte repressão política, grupos de resistência e luta pela democracia. Por meio de narrativas em comum, a coleção de imagens-síntese deste trabalho de investigação reúne alguns dos significados que o fogo possui diante dos enfrentamentos que situações de opressão institucionalizada podem causar, e que se mostraram importantes no desenvolvimento do estudo em tela.

CHAMA, INCIPIENTE DEVIR: O FOGO EM CENA

Nomeada *Destrói, Ilumina, Reconstrói*, a prancha apresentada como principal resultado da pesquisa (Figura 1) remete-nos à oscilação de sentidos que o fogo pode apresentar em situações de repressão política. Se tal elemento é capaz de levar à ruína tanto nossa ação política quanto nossa liberdade de expressão; dos vestígios de fogo, ainda ardentes, surge a possibilidade de resistência. Como ato de soprar a brasa, a prancha faz sobreviver as imagens e ilumina o que aqui chamamos de reconstrução, de recuperação da ação civil de resistência.

Figura 1. Prancha Destrói, Ilumina, Reconstrói



Fonte: elaborada pelos autores (2022)

O ponto de partida para a montagem da prancha foi *Marighella* (2019), do diretor Wagner Moura. Protagonizado pelo ativista político que dá nome ao filme, o longa-metragem retrata o período de luta armada que esse personagem ajudou a organizar diante da Ditadura civil-militar instaurada em 1964 no Brasil. *Marighella*, ou Preto, como frequentemente é tratado no referido filme, encontra-se já sem vida, iluminado pelo isqueiro do personagem Lúcio no *frame* da lateral esquerda da prancha,

que na vida real foi Sérgio Fleury, delegado do Departamento de Ordem Política e Social (Deops), notabilizado por sua postura truculenta frente ao combate a grupos guerrilheiros no período da ditadura brasileira. Essa instituição realizou uma série de torturas, sequestros e assassinatos, sendo que estes e os demais crimes cometidos por militares no poder estão documentados e organizados desde o início do período repressivo em forma de relatórios, fotos, vídeos, depoimentos e reportagens (SANTOS, 2021; HERZOG, 2014).

Atos como estes podem não ocorrer de forma institucionalizada no país, mas ainda são lembrados e exaltados por figuras que ocupam cargos políticos de relevância. Tomam-se como exemplos disso dois atos envolvendo o ex-presidente do Brasil, Jair Bolsonaro. Em 2016, diante da marcante votação para prosseguimento do processo de *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff no plenário da Câmara dos Deputados, ele dedicou seu voto ao Coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, complementando-o com os dizeres: “o pavor de Dilma!”, uma vez que este foi o militar responsável pelas sessões de tortura impostas à ex-presidente durante o período ditatorial (Lima; Simões; Martins, 2021).

Outro momento político tristemente icônico ocorreu após as eleições presidenciais de 2018. Em 2019, seu primeiro ano de mandato, Bolsonaro iniciou a implementação do negacionismo histórico quando formou o então Ministério da Mulher, Família e Direitos Humanos (MMFDH), substituindo órgãos importantes como a Secretaria dos Direitos Humanos, à qual estava ligada a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP). A CEMDP teve grande relevância na divulgação e cobrança relacionadas à violação de direitos humanos no regime militar (Santos, 2021). Tal grupo foi importante na produção do livro “Direito à memória e à verdade” e no reconhecimento formal dos crimes cometidos contra a humanidade durante os anos de chumbo no país. Parte dos integrantes da CEMDP foi substituída por representantes do novo ministério e, desde então, o MMFDH “cancelou a emissão de certidões de óbito que atestavam a responsabilidade do Estado, fechou os projetos de criação de memoriais e museus, e passou a encaminhar medidas contrárias às denúncias das violações aos direitos humanos” (SANTOS, 2021, p. 295-296).

Como revela a imagem da prancha, Sérgio Fleury, que seguraria o isqueiro aceso, foi o chefe que coordenou a emboscada que levou ao assassinato de Marighella, um momento que poderia significar mais uma vitória do governo ditatorial em vigência. No entanto, o plano *over the shoulder* somado ao ângulo *plongée* indicam que a luz que

se acende na cena, e que ilumina mais intensamente o rosto do ativista político do que seus ferimentos, representa a força que sua imagem e o que ela representa viria a se tornar. Mesmo com tentativas de apagamento do legado intelectual e político de Marighella dos registros históricos e a associação de sua imagem ao crime (DUTRA, 2020), sua força resiste ao tempo mais como um potente elemento que impulsiona a luta pela democracia do que como a literalidade da morte que impactaria no enfraquecimento da causa.

Em outra imagem, localizada no canto superior esquerdo da prancha, se vê em plano fechado uma cena do filme argelino *Papicha*, dirigido pela cineasta Mounia Meddour (2021). Ela retrata as três estudantes de moda que protagonizam a história, sendo que Samira, posicionada no centro e iluminada por uma única vela acesa, encontra-se muito abalada entre as amigas Wassila e Nedjma. Samira está em sofrimento pois descobriu estar grávida de um homem diferente daquele recomendado para seu casamento. O drama está fundamentado no período denominado Guerra Civil Argelina (1991-2002), quando o país sofreu constantes ataques terroristas realizados por grupos islâmicos fundamentalistas. Uma de suas características mais fortes reside no fato da oposição agressiva feita em relação à emancipação feminina, que se acentuava desde o fim da Guerra de Independência da Argélia (1962), num momento em que muitas mulheres abandonaram seus véus e ocuparam espaços nos setores trabalhista, administrativo e político desse país (YAZBEK, 2010).

Os anos de maior intensidade do terrorismo observado nessa guerra civil foram chamados de “década negra”, que durou de 1993 a 1998. A principal origem dos ataques terroristas observados nesse período foi destinada ao grupo Al-Qaeda, no Magrebe Islâmico (AQ-IM), responsáveis por mais de 100 mil mortes (LOPES, 2020). Nesta perspectiva, a diretora diz que o não cumprimento de certos dogmas do Islã, como a utilização do *hijab* por parte das mulheres, por exemplo, ocasionou uma forte opressão, tanto por uma parcela conservadora da sociedade local, quanto por organizações terroristas argelinas (Masterclass, 2020). Em meio ao drama circundado por esse contexto de crise, o temor de Samira se fundamenta em decisões como o Código da Família, uma lei que considera a mulher como menor de idade, impedida de receber herança e que a obriga a possuir um tutor (pai, tio, irmão ou primo) que tomará decisões em seu lugar (IZERROUGENE, 1998). Na escuridão que preenche a cena, a chama incipiente da vela é tudo o que Samira tem - vela esta que, não por acaso, é sustentada por outra mulher, submetida às mesmas opressões.

Já Nedjma, a personagem que segura a vela para Samira, inicia sua jornada de resistência mais intensamente assim que a violência lhe afeta diretamente, quando sua irmã, uma jornalista que cobre os atentados que ocorrem na região, é assassinada por uma integrante de grupo radical islâmico. Esse trágico episódio do filme se conecta aos inúmeros eventos reais nos quais “fundamentalistas passaram a assassinar intelectuais, professores, escritores, jornalistas e estrangeiros em geral” (YAZBEK, 2008, p. 88). A partir deste acontecimento, a estudante decide organizar um desfile de moda, quando utiliza o *haïke* para elaborar vestuários esteticamente inovadores, em contraponto aos modos tradicionais de uso do traje.

Consolando a amiga com a vela em punho, metaforicamente, Nedja acaba por simbolizar um momento de iluminação que precede a reconstrução de um ambiente político mais saudável no país, onde a opressão derivada do controle sobre os corpos femininos inflamou o senso de justiça social das personagens. Por meio da criação das vestimentas, as personagens do filme buscam seu fogo interior, chama que alimenta a brasa das amigas durante a trama, corroborando a formação de um incêndio coletivo e o desejo pela mudança à medida que as cenas se apresentam.

Além disso, a gravidez de Samira, personagem principal, expressa, simbolicamente, as possibilidades do devir, uma nova visão à imagem que reprime, mas que, ao mesmo tempo, renova a linguagem e o pensamento (Didi-Huberman, 2004). Dotado desse olhar, esse novo ser, ao lado de inúmeros outros, terão a possibilidade de atuar na transformação de uma sociedade envolta de tensões e conflitos civis mais sérios, a exemplo do que ocorre na Argélia. Quanto a esta gestação e suas possibilidades, cabe aqui mencionar a reflexão feita pelo diretor soviético Sergei Eisenstein (2017), que designou como útero a “agitação absoluta” na qual nascem todos os possíveis fenômenos e formas. Sobre a presença do tema na produção do cineasta, Coelho (2019, p. 61) nos lembra que: “o fogo é como o ventre que eternamente produz vida e é onipotente. Nesse sentido, esse elemento figura a potencialidade do plasma primário do qual todas as coisas podem surgir. O fogo sugere o princípio do movimento dialético que rege o universo. Relacionado ao pensamento filosófico heraclítico, a ideia aqui subjacente é a de que “a atratividade do fogo reside em sua infinita mudança, modulação, transitividade e contínuo vir-a-ser de imagens (COELHO, 2019, p. 61).

Não por acaso, é exatamente esse elemento que chama a atenção das mariposas, segundo a clássica analogia feita por Didi-Huberman (2004) em “Parábola das falenas”. Nesse texto, sua admiração pela imagem da borboleta cria um paradoxo: caçá-la e fixá-la

é uma possibilidade, mas isso impediria que víssemos o esplendor de suas asas em movimento. Por outro lado, embora seguiu-a e não capturá-la apresenta-se como outra possibilidade, a noite cai e, com ela, a imagem da falena (DIDI-HUBERMAN, 2004).

A partir dessa segunda possibilidade, tanto a vela acesa em *Papicha* quanto o isqueiro alumiado em *Marighella* garantem que a imagem, entendida aqui como ato de resistência civil, como luto que precisa mover-se para a luta, volte a aparecer, não por nós, mas pela incipiente chama que se forma, em devir. Apoiando-se no que disse Eisenstein (2017), a “agitação absoluta” do fogo, sua atratividade, ou seja, sua onipotência, faz-se elemento presente na constelação sugerida pela prancha como parábola (Didi-Huberman, 2004), tanto no isqueiro de Sérgio quanto na vela de Nedja, uma vez que o paradoxo parece se derreter quando o fogo é expresso em formato de chama, incipiente devir, garantido pela aparição dessas imagens.

RESISTÊNCIA INCENDIÁRIA

No *frame* referente à produção *Os 7 de Chicago*, lançada em 2020, sob a direção de Aaron Sorkin, dois homens em posse de um coquetel molotov aparecem em posição de lançamento do objeto em chamas. Em um plano americano, consagrado nos filmes de faroeste estadunidenses, o destino da arma flamejante é atingido quando a placa intitulada “Centro de recrutamento” arde pela ação dos incendiários, um ato de protesto frente ao massivo envio de soldados nacionais ao território vietnamita. O plano utilizado serve, justamente, para justificar os propósitos dessa juventude, que se vê obrigada a lançar mão de coquetéis molotov como protesto contrário à Guerra do Vietnã.

Nessa ocasião, os EUA desenvolveram e utilizaram contra os vietnamitas o *Napalm*, uma arma química à base de gasolina capaz de causar queimaduras profundas no corpo humano. O diretor alemão Harun Farocki faz uso dessa arma como recurso narrativo em *Fogo Inextinguível*, de 1969. Na primeira cena do curta-metragem, estampada em preto e branco na prancha, ao lado direito da obra de Oiticica, o diretor diz que não pretende utilizar imagens de corpos humanos deformados pelo *Napalm*, pois isto poderia “ferir os sentimentos” dos espectadores. Então, Farocki realiza uma performance, na qual estende o braço esquerdo e, com o outro, pega um cigarro e o apaga em seu próprio braço. Em seguida, uma voz diz: “Um cigarro queima a 400 °C, *Napalm* queima a 3000 °C” (Fogo..., 1969). O close no braço do diretor tem como intenção jogar luz sobre um assunto indigesto.

Fagioli (2016) interpreta a cena como um “gesto de resistência estética e política”, devido a uma performance que, através da dor, diminui a distância entre o diretor e os feridos pelo *Napalm*, embora ainda seja incompreensível o sentimento dos vietnamitas que estavam em meio ao conflito. Precedendo a performance, no filme em questão Farocki profere um discurso contundente sobre a decisão de não utilizar imagens de queimaduras causadas pelo *Napalm*. Ele argumenta que, ao fazê-lo, os espectadores “primeiro fecharão seus olhos às imagens... então, fecharão seus olhos à memória... então, fecharão seus olhos aos fatos... então, fecharão seus olhos a todo o contexto” (Fogo..., 1969). Diante disto, Fagioli (2016) compreende que em *Fogo Inextinguível* o espectador é poupado de “imagens intoleráveis”, mas não isentados da responsabilidade dos efeitos das bombas de *Napalm*.

Na Convenção Nacional Democrática de 1968, ambiência presente em *Os 7 de Chicago*, muitos grupos contrários à participação dos EUA na Guerra do Vietnã foram detidos enquanto protestavam, sendo levados a um julgamento em Chicago, cenário principal do filme. O julgamento contou, num primeiro momento, com oito réus, o *Chicago Eight*, envolvendo diferentes grupos, com distintas abordagens no seu modo de protestar. Um dos oito acusados foi Bobby Seale, co-fundador e presidente do Partido dos Panteras Negras (PPN), único negro entre os acusados, sendo detido por desacato, e, posteriormente, separado dos demais réus. Com isso, o grupo passou a ser conhecido como *Chicago Seven* (Chicago, 2022 e Silber, 2020).

O ângulo padrão, na altura dos olhos de Seale, que está sentado, reforça uma visão que representa a força policial como uma instituição homogênea, sem face, isto é, simplesmente um aparelho repressor do Estado. Após os vários pedidos de Seale para que pudesse representar a si mesmo no julgamento, uma vez que seu advogado não se encontrava presente, o juiz Hoffman ordenou pelo controle do réu, fazendo com que o co-fundador do Partido dos Panteras Negras fosse espancado pelos policiais da Corte, além de ter sido amarrado com correntes em uma cadeira e ter sua boca amordaçada.

O incêndio iniciado pelos dois jovens com coquetéis molotov à mão, em recusa à convocação para a Guerra do Vietnã, incide luz em uma outra narrativa da história, agora centrada na figura do membro fundador do PPN. Embora a imagem de Bobby Seale, posicionada no canto superior esquerdo da prancha, não contenha elementos visuais relacionados ao fogo, ela chama a atenção pelo silenciamento imposto — que, se frequentemente se manifesta de forma velada, na imagem adquire um caráter literal. Assim, optamos por manter essa imagem justamente por não ser mais possível ignorar ou

dissociá-la de seu significado. No silenciamento imposto a Bobby Seale esconde-se a tentativa de impedir o estouro da revolta temida por aqueles que se beneficiam do racismo.

Em relação ao PPN, cabe aqui destacar o papel desempenhado por ele em meio a dois conflitos distintos: a Guerra do Vietnã e a disputa racial velada por décadas no próprio quintal estadunidense. Segundo Rosedale & Manchanda (2021), os Panteras Negras se apoiavam na similaridade que viam entre os camponeses vietnamitas e a população negra estadunidense, uma vez que ambas eram submetidas à violência do mesmo Estado. Entretanto, era questionado pelos Panteras Negras a concepção distorcida da relação “guerra *versus* paz”, naturalizada no país: se a violência dirigida contra os negros nos EUA era indistinguível daquela dirigida contra os vietcongues, se ambos são locais de ocupação armada, então por que a política antiguerra deveria se concentrar em um e não no outro? (ROSSDALE & MANCHANDA, 2021, p. 4).

Atendo-nos novamente à imagem de Bobby Seale amordaçado, na parte superior à direita da prancha, percebemos que o seu comportamento frente ao juiz Julius Hoffman expressa-se como um corajoso ato de resistência. A insistência de Seale para fazer valer sua voz em um tribunal no qual o personagem é preterido com relação aos demais coloca sua vida em risco. Esta postura assume características similares ao que Huey P. Newton, também co-fundador do PPN, define como “suicídio revolucionário”. Como apresenta Neira (2022), tal ato não implica, necessariamente, em desejo de morte, mas seu oposto, isto é, um desejo tão forte de viver com esperança e dignidade humana que a existência sem eles é impossível, de modo que quando forças reacionárias oprimem, deve-se mover contra essas forças, mesmo com os riscos que isso implica.

Além desse raciocínio, o autor cita também a inspiração de Newton em Sócrates, principalmente quanto à Alegoria da Caverna, a qual possibilitou ao Pantera adquirir consciência racial. Utilizando a mesma Alegoria que inspirou Huey P. Newton, podemos nos distinguir da análise de Neira (2022) seguindo um caminho que se concentra na contribuição que o fogo oferece a esta Alegoria. Segundo os estudos de Zamosc (2017), é comum na mitologia grega que mortais façam viagem a Hades e, após a morte, se tornem deuses, como aconteceu com Héracles. Logo, em uma de suas descidas ao submundo, Héracles liberta Prometeu, castigado pelo compartilhamento do fogo com a humanidade. Desse modo, o elemento incandescente que arde e projeta, nas paredes da caverna, sombras dissimuladas, reminescente da penumbra primordial do Hades, pode ser compreendido como uma alusão simbólica aos mitos de libertação, nos quais a

travessia pelo obscuro é condição necessária para a emergência da verdade. Nesta perspectiva, Sócrates compreende o fogo como um elemento que possui a força do sol, de modo que: “devemos interpretá-lo como algo que, fora da caverna, governa o reino visível natural, mas dentro da caverna governa um reino muito diferente [...], o reino visível cultural” (Zamosc, 2017, p. 258). Sendo assim, o fogo simboliza a cultura ou, ainda, um poder capaz de produzir a cultura, que é também o presente de Prometeu, responsável por permitir superar uma condição meramente natural quando entrega o fogo à humanidade (ZAMOSC, 2017).

Nos apropriando da mitologia grega, assim como Platão também o fez, inferimos que Newton, Bobby Seale, bem como os dois jovens presentes no *frame*, possuem uma postura parecida com a de Prometeu, cada um empregando o presente prometéico à sua causa, com o intuito de libertação. Já o diretor alemão Harun Farocki, por intermédio de sua performance, tenta tornar sóbria uma consciência social estadunidense que acredita não ter responsabilidade sobre as consequências do uso da bomba de *Napalm*. Os jovens que aparecem no *frame* de *Os 7 de Chicago* são tão incisivos em sua ação quanto se pode ser ao incendiar a placa que os conclama à guerra. Ao fazê-lo, rejeitam simbolicamente a manipulação do fogo que não se apagou lançado contra os vietnamitas, tal como descrito por Farocki. Já Bobby Seale e Huey P. Newton, representantes dos Panteras Negras, jogam luz à guerra antirracista que travam desde antes a que ocorria no Vietnã, movidos por um ideal comum. Em um primeiro momento, tal confronto pode causar confusão, porém, como sugere a narrativa do filme analisado, trata-se de um desejo por justiça e dignidade, pelo caminho da ilusão à verdade sugerido pelo mito platônico.

ANISTIA, VIOLÊNCIA POLICIAL E BACKFIRE

“A ditadura acabou com um sussurro e não com um estrondo” (Cardia, 1997). A pesquisadora Nancy Cardia resume neste fragmento o período de transição da ditadura brasileira para a democracia, quando os mecanismos de repressão foram retirados gradualmente da sociedade, de tal modo que se tornou difícil, por exemplo, identificar em que momento o medo da polícia parou de ser sentido pela população. No entanto, a autora declara que esse medo foi superado apenas pelas classes média e alta, uma vez que, no período imediatamente pós-ditadura, a violência policial ainda alcançava as camadas mais empobrecidas do país (CARDIA, 1997).

Atualmente, a violência policial no Brasil opera para além da questão de classe, como afirmam Bueno, Lima e Costa (2021), uma vez que seu alvo recorrente corresponde a um perfil profundamente estigmatizado: homem, jovem, negro e residente em áreas urbanas socialmente vulneráveis. Não bastasse isso, os casos de brutalidade e homicídio policial são, por sua vez, frequentemente vistos como necessários por parte da população — o que revela que, no país, a violência “não é apenas aceitável, mas muitas vezes desejável” (BUENO; LIMA; Costa, 2021, p. 167). Neste contexto, a polícia brasileira revela-se pouco profissional, como observa Rufinoni (2016, p. 304), ao afirmar que tal característica a torna “vítima do próprio poder de que é agente”. Soma-se a isso o fato de que a atuação policial, nos dias atuais, constitui uma herança do período ditatorial brasileiro, ainda arraigada a práticas repressivas como “tortura, ausência de processo, provas pouco contundentes, pressuposição de culpa, sequestros etc.” (RUFINONI, 2016, p. 304).

Esse é o mote que está presente na parte inferior da prancha, na retratação de uma cena do filme *Carandiru*, clássico do cinema nacional, dirigido pelo argentino Héctor Babenco (2002). O *frame* ilustra o momento em que a polícia militar lança jatos de água em direção ao incêndio iniciado pelos rebeldes, precedente ao massacre que viria a ocorrer no trágico dia 2 de outubro de 1992. Na ocasião, 111 homens em situação prisional foram assassinados pelo Batalhão de Choque da Polícia Militar de São Paulo. O enquadramento em plano geral mostra uma tentativa da tropa militar em apagar o incêndio que contrasta com o desfecho da história, em decorrência do massacre cometido em seguida.

A disputa de narrativas criada desde então envolveu, principalmente, poder público, polícia militar, famílias e detentos sobreviventes à chacina. Em paralelo às argumentações, um conjunto de provas foi coletado com a finalidade de condenar os policiais envolvidos na abertura de um processo jurídico que se encontra até hoje inconclusivo.

O poder soberano que permitiu o assassinato dos confinados, “se entrelaça ao poder de regulamentação da vida, que determinou a demolição das edificações e a transferência dos corpos sobreviventes para outras unidades, e que ainda instituiu um local para a rememoração oficial da tragédia” (BORGES & NUNES, 2023). Em dezembro de 2002, centenas de quilos de explosivos foram necessários para implodir o Presídio do Carandiru, numa tentativa do estado de São Paulo de apagar as tomadas de decisões desastrosas que levaram à maior tragédia em cárceres já vista no país (Taets-

Silva, 2020). Ao abordar o passado dessa unidade prisional, Gabriela Carvalho (2022) adverte que “a memória se configura, antes de tudo, como um terreno de embates, onde sua estabilidade e duração dependem amplamente de um processo contínuo de luta entre narrativas” (CARVALHO, 2022, p. 7). Em tempos de circulação do lema “sem anistia”, tal como ocorrido no período pós eleições presidenciais de 2022 no Brasil, revisitar esta obra da cinematografia brasileira justifica-se pelo seu valor atemporal. Aqui, a palavra “anistia”, derivação do grego “amnésia”, não por acaso, associa-se etimologicamente à metodologia Forma Atlas de Warburg, também conhecida por Atlas Mnemosine, em invocação à Deusa da Memória (Mnemosine). Enquanto objeto que promove proteção à memória de um espaço físico que já não existe mais, os recursos visuais podem “construir caminho na direção de uma possibilidade de identificação com aquele conteúdo por vezes desaparecido” (CARVALHO, 2022, p. 8) que, por um motivo ou outro, escapa-nos à memória.

O plano geral recortado de *Carandiru* é uma espécie de aviso, útil à memória coletiva brasileira, o qual nos diz sobre a eficácia do fogo utilizado como instrumento de reivindicação em atos de subversão contra situações que obliteram a dignidade humana. Porém, nem sempre tais ações resultam em conquistas imediatas. Às vezes é preciso ir até o *frame* e soprar as brasas, de modo a renovar o espírito reivindicatório original da imagem.

Agente direto na execução das mortes, a polícia militar, aqui representada pelo Batalhão de Choque de São Paulo, tem atuado, ao longo do desenvolvimento da sociedade brasileira, legitimada pelo incentivo indireto de uma parcela significativa da população, que se manifesta por meio de slogans como “bandido bom é bandido morto”. Um exemplo que sintetiza este desejo de vingança, por meio da prática do homicídio, está presente no texto do artista plástico Hélio Oiticica apresentado na exposição “O Artista Brasileiro e Iconografia de Massa”, em 1960, que relata o episódio da morte de seu amigo apelidado de Cara de Cavalo, assassinado pela milícia nos anos 60:

Como se sabe, o caso de Cara de Cavalo tornou-se símbolo da opressão social sobre aquele que é marginal [...]. Não quero, aqui, isentá-lo de erros, [...] o que quero mostrar [...] é a maneira pela qual essa sociedade castrou toda possibilidade da sua sobrevivência, como se fora ela uma lepra, um mal incurável – imprensa, polícia, políticos, a mentalidade mórbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torná-lo o símbolo daquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente

[...]. Há como que um gozo social nisto, mesmo nos que se dizem chocados ou sentem “pena” (OITICICA, 1968).

Em uma de suas obras mais emblemáticas, a bandeira-poema *Seja Marginal, Seja Herói*, Oiticica eterniza a imagem do corpo de Alcir Figueira da Silva estirado ao chão². Após roubar um banco e ser perseguido pela polícia, Alcir teria jogado fora o dinheiro e, em seguida, cometido suicídio (STRECKER, 2020). Ao apresentar uma obra permeada por um “espírito transgressor de libertação dos condicionamentos vigentes na sociedade”, como dito por Silva Aleixo & Caixeta (2021), o artista pretendia evidenciar a característica marginal associada ao criminoso e ao artista, uma vez que existe uma “deliberada intenção de abrir fendas na normalidade estabelecida dentro dos circuitos [...], rachar as estruturas de poder existentes e atuar nas brechas” (SILVA ALEIXO & CAIXETA, 2021, p. 11). Então, como aconselha Didi-Huberman (2004), é essencial para o exercício de observação atentar-se à imagem tal como um historiador pode fazê-lo, sendo “capaz de ver nelas *o que sofre*, onde se exprimem os sintomas (o que, efetivamente, Aby Warburg procurava fazer), em vez de procurar saber *quem é culpado*” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 305).

Analisando a obra de Oiticica, disposta propositadamente, no centro da prancha, Mario Cámara (2016) pondera que o slogan “Seja marginal, seja herói” reforça a afirmação de que é necessário mover-se da contemplação para a ação: ser primeiro marginal e, a partir daí, tornar-se herói. Oiticica imaginava uma resistência ativa, “nas ruas, em meio ao cotidiano, juntando-se ao *continuum* da existência até se tornar indiscernível com a vida ao seu redor” (CÁMARA, 2016, p. 103).

Em última instância, o que Oiticica fez foi, por meio de sua obra, jogar luz sobre o que não é bonito de se ver, aquilo que não é agradável de perceber em nós mesmos enquanto sociedade brasileira. O artista alimentou com oxigênio uma chama de potencial incendiário.

Na prancha, justo abaixo da imagem anterior, temos a fotografia de um homem branco com roupas pretas, protegido com um capacete e segurando em seus braços uma pessoa desacordada. Na segunda camada da cena, vemos um carro em chamas e, mais ao fundo, a polícia de choque em marcha. O plano médio mostra a dupla no centro da

² Esta é a única imagem que foge ao filtro metodológico empregado na pesquisa, uma vez que não advém de *frame* de obra fílmica. Conforme sugerido por Warburg (2009), a importância em colocar esta imagem na prancha reside no fato da mesma ajudar a evocar a temática de resistência *versus* autoritarismo objetivada pelo instrumento, método “híbrido como linguagem e como forma de pensamento” (MACIEL, 2018, p. 196).

cena, entre as chamadas e a autoridade policial, como se nos provocasse: “a rebeldia tem seus custos. Vale a pena o preço?” O enquadramento parece sugerir uma escolha entre o fogo e a ordem, como se esta fosse uma questão de escolha para os personagens. A opção pelo fogo, como temos tratado neste artigo, parte necessariamente de uma convicção politizada e crítica.

O *frame* em questão foi extraído do filme *Díaz*, produzido por meio de um acordo internacional entre Itália, Romênia e França, sob direção de Daniele Vicari (2012). A obra retrata as manifestações acerca da conferência do G8, realizada em Gênova (2001), evento que contou com a presença de líderes de países com maior crescimento econômico à época. Segundo Vicari (2015), a morte do jovem manifestante italiano Carlo Giuliani teve vasta cobertura da mídia mundial. Do contexto de crise política registrado na época foi noticiado, ainda, o massacre dentro da escola Díaz, em 21 de julho de 2001. Em busca de possíveis integrantes do movimento *black bloc*, forças policiais detiveram 93 pessoas e feriram, gravemente, 69 delas. Posteriormente, o grupo apreendido foi levado para os quartéis Bolzaneto e San Giuliano e submetido a tortura policial (VICARI, 2015).

No mesmo artigo a autora descreve as estratégias táticas de gerenciamento de indignação utilizadas pelas autoridades na época, a exemplo de encobrimento de situações, reinterpretação dos acontecimentos e intimidação de participantes e testemunhas, com o objetivo de controlar a opinião pública. No entanto, frente ao gerenciamento de indignação feito de forma repressiva pelas forças armadas, ocorreu então um movimento de resposta, denominado por Vicari (2015) de *backfire*.

Hess e Martin (2006) entendem que eventos desse tipo ocorrem em situações que podem desencadear ações civis contra movimentos repressivos organizados, que se utilizam de censura, tortura e brutalidade policial contra seus oponentes. Uma repressão violenta a um movimento pacífico e considerado legítimo pode gerar indignação pública e, assim, alimentar ações contra as forças autoritárias, angariando, inclusive, o apoio da mídia, uma vez que ela tende a ter predisposição favorável a movimentos deste tipo (HESS & MARTIN, 2006).

Entendemos que o triste episódio ocorrido e tematizado no filme *Carandiru* suscitou meios para que o evento de *backfire* pudesse se desenvolver, uma vez que a rebelião liderada pelos sujeitos em situação de cárcere tinha como objetivo reivindicar melhorias no ambiente prisional. No entanto, a revolta que se ergueu logo foi colocada abaixo pela Polícia Militar de São Paulo, impedindo que as repercussões da mídia

pudessem beneficiar, de alguma maneira, o lado do grupo oprimido. De outra forma, a ocorrência disso em *Díaz* deve-se ao fato de que as manifestações não estavam concentradas apenas na escola, mas também nas ruas, aos olhos da mídia e da opinião pública. Além do massacre de Carandiru ter sido executado de forma breve, o rótulo social conferido aos seus “presos” era, e ainda é, menos digno de atenção do que o estereótipo atribuído aos manifestantes em Gênova, no longa-metragem italiano. Talvez esse possa ser o principal motivo que explica a inação de um *backfire* frente às violações de direitos humanos básicos na ex-penitenciária brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que fazer contra a dupla coação que nos aprisiona à alternativa de não ver nada ou ver apenas clichês? Proposta por Didi-Huberman (2004, p. 310), esta provocação nos levou à construção da prancha *Destrói, Ilumina, Reconstrói* e, a partir dela, procuramos analisar os significados do fogo em filmes com a temática “resistência x autoritarismo”, enfatizando a função das obras cinematográficas como relevantes fontes de reconstituição da memória coletiva. Embora a maioria das obras escolhidas sejam produções recentes, suas narrativas nos permitem revisitar um passado que clama por reconciliação, ao passo que nos pede, também, o resgate de memórias em intencional esquecimento. Assim, as imagens selecionadas dos filmes *Marighella* e *Papicha* nos sugerem a ideia de chamas controladas que iluminam o ambiente escuro e que, seja pela chama da vela ou isqueiro, denotam o sentimento de luto presente na rememoração de contextos políticos de opressão e de sofrimento.

Ao traçar linhas de sentido no entre-frames da prancha, as obras *Papicha* e *Os 7 de Chicago* colocam em circulação uma repressão autoritária que pode soar, para os personagens, menos assustadora do que o sistema de coação pertencente à sociedade em que se contextualiza cada trama. Em *Papicha*, o medo da família e daquilo que a sociedade argelina espera das protagonistas prevalece, ou ao menos se iguala, aos crescentes ataques terroristas em curso na época. No filme estadunidense, o conceito de “suicídio revolucionário” evidencia que a luta encabeçada pelo Partido do Panteras Negras em verdade foi, e continua sendo, uma guerra, sustentada não apenas pelo Estado, mas também por parcela significativa da população.

Além disso, a filmografia de resistência formada nos possibilitou constatar que, paradoxalmente, a violência autoritária sobrevive após seu fim, ao menos para certos

grupos. Em Carandiru, a rebelião instaurada no presídio foi contida da pior maneira possível: por meio de um massacre. Isso ocorre porque a violência desmedida cultivada durante o período ditatorial brasileiro e perpetuada pela polícia de choque ainda persiste para muitos, configurando-se como um dos fatores que mantém a população carcerária do país, até hoje, majoritariamente composta por homens jovens, negros e residentes em áreas economicamente vulneráveis. *Os 7 de Chicago* corrobora esta tese, uma vez que, mesmo com o avanço da luta pelos direitos civis dos negros que repercutia cada vez mais nos anos 60, o julgamento contra os Panteras Negras, ocorrido no ano de 1968, demonstrou que as leis arbitram segundo um recorte racial bastante injusto, vide o espancamento sofrido pelo personagem Bobby Seale em pleno tribunal estadunidense.

Ao mesmo tempo, foi possível identificar a recorrência de episódios autoritários associados à atuação da força policial em governos ditatoriais, aliados ao uso de táticas manipuladoras de gerenciamento da indignação, conhecidas como *backfire*. Esse mecanismo de reversão da opressão contra o próprio repressor, descrito por Diaz, também se manifesta na narrativa *entre-frames* de *Carandiru*. Nesta obra, o massacre apresentou as condições necessárias para a ocorrência do *backfire*, porém, sua repercussão foi menor comparada à violência empregada aos protestantes de Gênova, em *Días*, por se tratar de reivindicações vindas de sujeitos em situação prisional.

Retornando ao enunciado feito na apresentação deste artigo, “é hora de entender as imagens e, sobretudo, entender-se com elas” (LISSOVSKY, 2014, p. 321). O mesmo pode ser dito das memórias evocadas pelas obras cinematográficas: a não reconciliação com o passado tem feito emergir, no caso brasileiro, o lema “sem anistia”. Traçar a constelação de memórias sobre resistência civil versus autoritarismo nos ajuda a perceber a importância de gritarmos esse lema em alto e bom tom, para que memórias submersas na negligência da justiça brasileira não voltem a se repetir.

As obras selecionadas funcionam como fontes fundamentais para a leitura sociopolítica atual, ao criar espaços nos quais memórias coletivas relevantes podem ser não apenas reavivadas, mas sobretudo ressignificadas. A prancha derivada da *Forma Atlas* evoca memórias incandescentes e inextinguíveis, assim como as imagens em chamas que alertam o observador para a importância de manter os olhos atentos: primeiro para compreender a memória, depois os fatos e, finalmente, o contexto em sua totalidade. Novas sínteses emergirão somente a partir de quebras, descontinuidades e da formação de novos arranjos discursivos, o que reforça a necessidade de exercitarmos

continuamente a remontagem crítica das imagens que circulam no mundo contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BORGES, Viviane; NUNES, Diego. Estratégias biopolíticas e o massacre do Carandiru: poder da soberania sobre a morte e da regulamentação da vida. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, /s. l./, v. 20, n. 2, p. 550-568, 2023. DOI: <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v20i2.1231>. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/1231>. Acesso em: 31 mar. 2024.

BRAGGIO, Ana Karine; FIUZA, Alexandre Felipe; DEBIAZI, Marcia Magalhães. Educação e ditaduras: a memória traumática nos filmes Machuca e La lengua de las mariposas. **Educación Unisinos**, v. 18, n. 2, p. 193-201, 2014. DOI: <https://doi.org/10.4013/edu.2014.182.3173>. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/view/edu.2014.182.10>. Acesso em: 31 mar. 2024.

BUENO, Gabriel; ZANELLA, Andréa Vieira. Imagem, cinema e psicologia: compondo aproximações entre arte e ciência. **Psicologia USP**, /s. l./, v. 33, p. e200101, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/0103-6564e200101>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/202678..> Acesso em: 31 mar. 2024.

BUENO, Samira; LIMA, Renato Sérgio de; COSTA, Arthur Trindade Maranhão. Quando o Estado mata: desafios para medir os crimes contra a vida de autoria de policiais / When the State kills: challenges to measure crimes against life by police. **Sociologias**, /s. l./, v. 23, n. 56, p. 154-183, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/15174522-109780>. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/sociologias/article/view/109780>. Acesso em: 31 mar. 2024.

CÁMARA, Mario. El artista plástico Hélio Oiticica: escritor y fotógrafo. outra travessia, v. 1, n. 21, p. 93, 11 jan. 2017. DOI: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n21p93>. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n21p93>. Acesso em: 31 mar. 2024.

CARANDIRU. Direção: Hector Babenco. Produção: Hector Babenco. Brasil: Sony Pictures Classics; HB Filmes, 2003. 1 DVD (145 min.).

CARDIA, Nancy. O medo da polícia e as graves violações dos direitos humanos. **Tempo Social**, /s. l./, v. 9, n. 1, p. 249-265, 1997. DOI: <https://doi.org/10.1590/ts.v9i1.86556>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86556>. Acesso em: 31 mar. 2024.

CARVALHO, Gabriela Alves. Carandiru e os espaços fraturados da memória. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, São Paulo, Brasil, v. 7, n. 1, p. e190656, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2022.190656>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/190656>. Acesso em: 31 mar. 2024.

CHICAGO seven: law case. **Britannica**. Estados Unidos, 17 set. 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Chicago-Seven-law-case>. Acesso em: 01 abr. 2024.

ĆIPRANIĆ, Miloš; DIAS ORTEGA, Daniela. Sobre o ato de (des)engajamento nas artes visuais: desde os desastres da guerra aos nossos tempos. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, [s. l.], v. 17, n. 2, p. 49-62, 2020. Disponível em: <https://revistafenix.emnuvens.com.br/revistafenix/article/view/940>. Acesso em: 31 mar. 2024.

COELHO, Rafael Nunes. **A montagem extática: do cinema de Sergei Eisenstein aos rituais guaranis**. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=7672682. Acesso em: 31 mar. 2024.

DIAZ. Direção: Daniele Vicari. Produção: Domenico Procacci. Itália, Romênia e França: Fundango; Le Pacte; Mandragora Movies, 2012. 1 DVD (127 min.).

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem arde. *In: Falenas: ensaios sobre a aparição*. Lisboa: KKYM, 2004, p. 292-317.

DUTRA, Paulo. Racionais MC's, Marighella e o branqueamento do Brasil. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [s. l.], n. 59, p. 1-11, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/2316-40185916>. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/29318>. Acesso em: 31 mar. 2024.

EISENSTEIN, Sergei. **On Disney**. 2 ed. London, New York e Calcutta: Seagull Books, 2017.

FAGIOLI, Julia Gonçalves Declie. Política e performance: uma análise de Fogo inextinguível, de Harun Farocki. **Lumina**, [s. l.], v. 10, n. 2, 2016. DOI: <https://doi.org/10.34019/1981-4070.2016.v10.21101>. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21101>. Acesso em: 31 mar. 2024.

FOGO inextinguível. Direção: Harun Farocki. Alemanha: YouTube, 1969, Filme via *streaming* (21 min.).

HERZOG, Instituto Vladimir. Sérgio Paranhos Fleury. **Memórias da Ditadura**. [s. l.], 2014. Disponível em: <https://memoriasdeditadura.org.br/personagens/sergio-paranhos-fleury/>. Acesso em: 01 abr. 2024.

HESS, David; MARTIN, Brian. Repression, Backfire, and The Theory of Transformative Events. **Mobilization: An International Quarterly**, v. 11, n. 2, p. 249-267, 1 jun. 2006. DOI: <https://doi.org/10.17813/mai.11.2.3204855020732v63>. Disponível em: <https://meridian.allenpress.com/mobilization/article-abstract/11/2/249/82045/Repression-Backfire-and-The-Theory-of?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 14 set. 2022.

IZERROUGENE, Bouzid. Argélia: a tirania da identidade e a ascensão fundamentalista. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 21-22, 1998. DOI: <https://doi.org/10.9771/aa.v0i21-22.20970>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20970>. Acesso em: 31 mar. 2024.

LIMA, Giovanna Faciola Brandão de Souza; SIMÕES, Paloma Sá Souza; MARTINS, Ricardo Evandro Santos. Calo da memória: flashback em Batismo de Sangue / Callus of Memorie: flashback in Batismo de Sangue. **Revista Direito e Práxis**, [s. l.], v. 12, n. 4, p. 2784-2810, 2021. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistaceaju/article/view/62911>. Acesso em: 31 mar. 2024.

LISOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, v. 9, n. 2, p. 305-322, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/bgoeldi/a/fQyNvPPnQcjhBXVqNk83wr/?lang=pt>. Acesso em: 31 mar. 2024.

LOPES, Carlos Alves. Para onde caminha a Argélia?. **Debater a Europa**, [s. l.], n. 22, p. 79-85, 2020. DOI: https://doi.org/10.14195/1647-6336_22_5. Disponível em: https://impactum-journals.uc.pt/debaterueuropa/article/view/_22_5. Acesso em: 31 mar. 2024.

MACIEL, Jane Cleide de Souza. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby

Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Revista Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, p. 191-209, 2018. DOI: <https://doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/index.php/icone/article/view/238041>. Acesso em: 31 mar. 2024.

MARIGHELLA. Direção: Vagner Moura. Produção: Andrea Barata Ribeiro, Bel Berlinck e Wagner Moura. Brasil: Paris Filmes; Downtown Filmes, 2019. 1 DVD (155 min.).

MASTERCLASS com Mounia Meddour :: Telecine + Cabíria Festival. [s. l.: s. n.], 20 nov 2020. 1 vídeo (2 h 23 min 50 s). Publicado pelo canal Telecine. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aR6hGESx1HQ&ab_channel=Telecine. Acesso em: 26 set. 2022.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 80 p.

NEIRA, Hernán.. Suicidio revolucionario y tradición de resistencia civil: Huey P. Newton. **Araucaria**, [s. l.], v. 24, n. 49, 2022. DOI: <https://doi.org/10.12795.06>. Disponível em: <https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/15842>. Acesso em: 31 mar. 2024.

OITICICA, Hélio. O Herói Anti-herói e o Anti-herói Anônimo. **Cultura e Barbárie**. [s. l.], 1968. Disponível em: <https://culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/heroioitica.html>. Acesso em: 01 abr. 2024.

OS 7 de Chicago. Direção: Aaron Sorkin. Produção: Marc Platt, Stuart Besser e Matt Jacksson. Estados Unidos: Netflix, 2020. Filme via *streaming* (130 min.).

PAPICHA. Direção: Mounia Meddour. Produção: Patrick André *et al.* Argélia: Jour2fête, 2019. 1 DVD (108 min.).

RODRIGUES GOMES, Aguinaldo; VILAS-BÔAS TROVÃO, Flávio. O voo do Bacurau: cinema, necropolítica e [contra]violência. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, [s. l.], v. 17, n. 2, p. 231-261, 2020. DOI: <https://doi.org/10.35355/revistafenix.v17i17.951>. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/951>. Acesso em: 31 mar. 2024.

ROSSDALE, Chris; MANCHANDA, Nivi. Resisting racial militarism: war, policing and the black panther party. **Security Dialogue**, Bristol, v. 52, n. 6, p. 1-24, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1177/0967010621997220>. Disponível em: <https://research-information.bris.ac.uk/en/publications/resisting-racial-militarism-war-policing-and-the-black-panther-pa>. Acesso em: 31 mar. 2024.

RUFINONI, Priscila Rossinetti. Rito e violência - vigília pelos 111, por Nuno Ramos. **ARS** (São Paulo), [s. l.], v. 14, n. 28, p. 299-311, 2016. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124998>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/124998>. Acesso em: 31 mar. 2024.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória e ditadura militar: lembrando as violações de direitos humanos. **Tempo Social**, [s. l.], v. 33, n. 2, p. 289-309, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/0103-2070.ts.2021.177990>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/177990>. Acesso em: 31 mar. 2024.

SILBER, Glenn. Getting Woke By the Chicago Seven. **The Progressive**. [s. l.], 24 set. 2020. Disponível em: <https://progressive.org/magazine/getting-woke-chicago-seven-silber/>. Acesso em: 15 set. 2022.

SILVA ALEIXO, Paulo Arthur; CAIXETA, Eline Maria Mora Pereira. Entre a cultura popular e a resistência: a trajetória de Lina Bo Bardi e Hélio Oiticica | Between popular culture and resistance: the trajectory of Lina Bo Bardi and Hélio Oiticica. **Oculum Ensaios**, [s. l.], v. 18, p. 1-15, 2021. DOI: <https://doi.org/10.24220/2318-0919v18e2021a4906>. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/oculum/article/view/4906>. Acesso em: 31 mar. 2024.

SPYER DULCI, Tereza Maria. Transições negociadas: o “Não” de Pablo Larraín e as memórias do plebiscito na pós-transição chilena. **Dialogos**, v. 24, n. 1, p. 554-580, 4 mar. 2020. DOI: <https://doi.org/10.4025/dialogos.v24i1.45270>. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/45270>. Acesso em: 31 mar. 2024.

STRECKER, Márion. Por que homenagear bandidos. **Museu de Arte Moderna**. Rio de Janeiro, 14 dez. 2020. Disponível em: <https://mam.rio/obras-de-arte/por-que-homenagear-bandidos/>. Acesso em: 31 mar. 2024.

TAETS-SILVA, Adriana Rezende. Narrar de dentro e narrar de fora: memória, experiência e cotidiano a partir das narrativas do massacre do Carandiru. **Cadernos do Lepaarq (UFPEL)**, [s. l.], v. 17, n.33, p. 7-24, 9 maio 2020. DOI: <https://doi.org/10.15210/lepaarq.v17i33.16273>. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/lepaarq/article/view/16273>. Acesso em: 31 mar. 2024.

VICARI, Stefania. The interpretative dimension of transformative events: Outrage management and collective action framing after the 2001 anti-G8 Summit in Genoa. **Social Movement Studies**, Leicester, v. 14, n. 5, p. 1-31, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1080/14742837.2014.995076>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14742837.2014.995076>. Acesso em: 31 mar. 2024.

WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. *In*: Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. **Revista Arte e Ensaios**, v. 19, n. 19, p. 120-143, 2009. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n19.p118%20-%20143>. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50819>. Acesso em: 31 mar. 2024.

YAZBEK, Mustafa. **A Revolução Argelina**. São Paulo: Editora Unesp, 2010. (Revoluções do Século XX), p. 104.

ZAMOSC, Gabriel. The political significance of Plato's allegory of the cave. **Ideas y**

Valores, /s. l./, v. 66, n. 165, p. 237-265, 2017. DOI: <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n165.55201>. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/55201>. Acesso em: 31 mar. 2024.

Recebido em: 22/05/2024
Parecer dado em: 19/08/2024



www.revistafenix.pro.br