

**Aparição e dissenso como trabalho político na narrativa do documentário *Auto de Resistência***

*Appearance and dissensus as political work within narrative in the documentary *Police Killing**

Sergio do Espirito SANTO<sup>1</sup>

**Resumo**

Este artigo articula a noção de aparição a partir do trabalho narrativo do documentário *Auto de Resistência*, buscando apontar como as evidências da violência e a ação dos sujeitos presentes no documentário constituem uma tentativa de reconfiguração da visibilidade de tais experiências a partir de cenas de dissenso. Baseamo-nos na perspectiva de Rancière em torno da partilha do sensível e suas consequências para pensar uma forma de aparição política. Desse modo, realizamos uma incursão a sequências que representam essas marcas da morte e da violência e que mostram as formas de engajamento dos sujeitos, que por sua vez acabam resultando em formas de instituir um litígio em torno da distribuição das ocupações do sensível diante de acontecimentos violentos.

**Palavras-chave:** Aparição. Partilha do sensível. Dissenso. *Auto de Resistência*.

**Abstract**

This paper deals with the idea of appearance within the narrative work of the documentary *Police Killing*, in order to articulate how the evidences of violence presented and the subjects' actions portrayed in the documentary constitute a way of reconfiguring the visibility of such experiences through scenes of dissensus. The perspective is based on Rancière's propositions on the distribution of the sensible and its consequences to thinking about forms of political appearance. Thus we approach sequences that represent violence and death remarks as well as show ways in which the subjects engaged, a process that results in a dispute around the distribution of occupations in the sensible regarding violent events.

**Keywords:** Appearance. distribution of the sensible. Dissensus. *Police Killing*.

**Introdução**

Em um contexto marcado pela violência e pelo conflito, assim como por práticas discursivas voltadas para estabilizar as compreensões em torno de tal problemática, temos

---

<sup>1</sup> Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE. E-mail: [espsanto.sergio@gmail.com](mailto:espsanto.sergio@gmail.com)

assistido à emergência de um conjunto de produções audiovisuais, marcadamente documentários que tematizam essas esferas da disjunção, de formas de estado de exceção, com ênfase para a violência de Estado a partir de seu aparato policial, sobretudo na América Latina. Exemplos recentes são *Menino Joel* (Max Gaggino, 2014), *Mataram Nossos Filhos* (Susanna Lira, 2016), *Não saia hoje* (Susanna Lira, 2016), *Nossos mortos têm voz* (Fernando Sousa, Gabriel Barbosa, 2017), *Notícias de uma Tragédia Racial Subnotificada* (Reaja ou Será Mortx, 2017), *América Armada* (Alice Lanari, Pedro Asbeg, 2018) e *Auto de Resistência* (Natasha Neri, Lula Carvalho, 2018).

Com estratégias, recortes e propostas específicas, vemos como elegem percursos narrativos que estão preocupados em reposicionar a violência e a mortandade que se presume cotidiana no Brasil a partir de outras formas de representação, justamente por meio de chaves que configurem a experiência dos sujeitos afetados e das vítimas como da ordem do trauma ou como genocídio – especialmente quando se pensa na letalidade policial em relação à população negra e periférica –, ou como resultado de uma negligência em torno do estatuto do humano, em um movimento em que os próprios filmes “assumem explícitos desejos de intervenção social” (CESAR, 2017, p. 13), assim como operam uma crítica da violência a partir de políticas de representação que a desnaturalizam e desafiam sua legitimidade (CHÁVEZ MAC GREGOR, 2012).

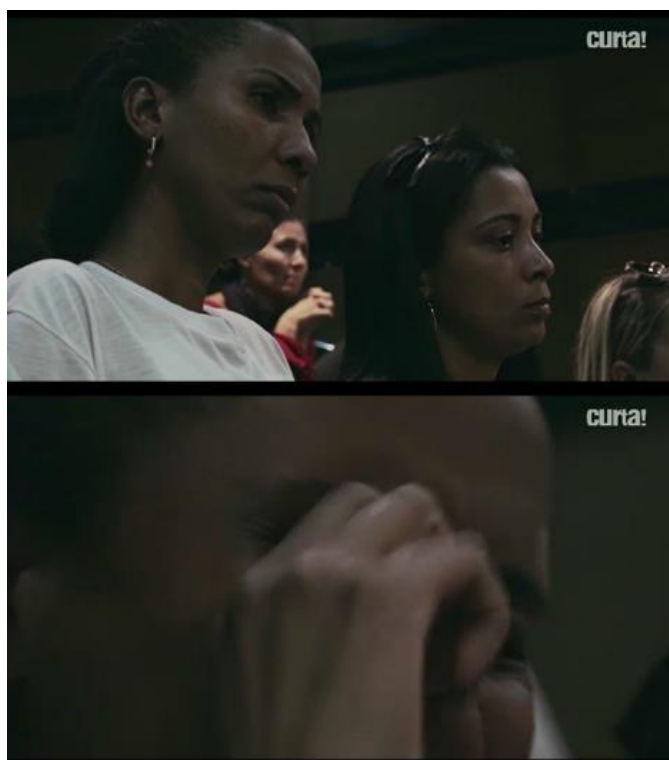
Na esteira da postura dessas produções, portanto, realizamos aqui uma aproximação ao documentário *Auto de Resistência*, documentário que apresenta o contexto da violência policial do Rio de Janeiro contra a população das favelas por meio dos relatos de familiares das vítimas, de suas histórias de vidas e de imagens de câmeras de vigilância e registros de moradores que ajudam a contestar as versões de policiais que são levados ao tribunal por conta dos assassinatos. Dentre os casos apresentados no documentário, fazemos um pequeno recorte em relação ao caso Johnatha e ao da chacina de Costa Barros.

Assim, ao longo do texto, buscamos articular como as evidências da violência e a ação dos sujeitos presentes no documentário constituem uma tentativa de reconfiguração da visibilidade dessas experiências a partir de cenas de dissenso, tomando como base a ideia de partilha do sensível de Rancière (2018). Dessa forma, realizamos uma incursão a sequências que representam as marcas da morte e da violência e que mostram as formas de engajamento dos sujeitos, que por sua vez acabam resultando em formas de instituir um litígio em torno da distribuição das ocupações do sensível.

### Mundos da morte e a possibilidade da aparição

Em uma das primeiras sequências a destacar, vemos policiais envolvidos e suas testemunhas a depor durante uma das audiências no Fórum do Rio de Janeiro. Ouvimos então a história narrada pelo réu, que não é identificado. A imagem, no entanto, mostra-nos outro elemento, um close do rosto de Ana Paula de Oliveira, mãe de Johnatha, morto em 2014 por um policial militar, enquanto ela própria reage à versão narrada ali naquela mesma sala. Sua expressão facial não deixa dúvidas sobre o descontentamento, o desacordo e a angústia que manifesta diante do que ouve, porque justamente escuta e vê os algozes do filho defenderem a versão de que o jovem era “conhecido da polícia”, em uma tentativa de criminalizar a vítima e de, ao que parece, justificar o assassinato. Em um momento, cercada das outras mães que havia encontrado antes, cujos filhos também foram mortos em decorrência da violência policial, Ana Paula chega mesmo a protestar murmurando “é assassino”; em outro, chora ao ouvir uma policial contar que Johnatha foi identificado por um nome de criminoso no momento em que ele morreu.

**Figuras 1 e 2** - Ana Paula na audiência do policial que matou seu filho



Fonte: AUTO..., 2018.

Trata-se de um murmúrio que somente nós ouvimos e se torna um momento marcante justamente em um conjunto de acontecimentos em cujo centro estão corpos que falam e que se inserem em uma disputa precisamente pela sua palavra. Se não houvesse a intervenção da câmera dos diretores, essa interjeição de Ana Paula seria uma ação invisível, inexistente, evanescente no curso de diversos outros momentos e conversas entre aquelas mulheres. Por isso mesmo, por sua captura enquanto imagem, permite-nos depreender a potência daqueles corpos que ali estão, que se põem em evidência naquela cena pública, deixam-se apanhar pelas atividades dos realizadores do documentário e nos são dados a ver. Portanto, está no cerne de todos esses movimentos alinhavados a própria configuração de um espaço de visibilidade, justamente o que nos permite aqui fazer problema com a dimensão política dessa visibilidade, conseqüentemente nos levando a pensar nela como forma de *aparição*.

Provisoriamente, podemos ver essa possibilidade de aparecer no revés de uma insistência de desaparecimento. Diante disso, acionamos Rancière (2018), para quem a estética diz respeito a uma partilha do sensível que se constitui como formas de distribuição e de prescrição de lugares a ocupar, de possibilidades de fala ou sua interdição, de definição do que é visível e invisível, da definição dos que contam como parte e aqueles que são excluídos. Por outro lado, Rancière (2012) também preconiza que o caráter estético da “arte política” não está em pensar na sua reverberação direta em torno de conflitos ou demandas que tenha como objetos, em seu caráter de denúncia ou mesmo de conscientização, pois antes estaria em sua potência de produzir dessemelhança, estranhamento, desidentificações, atuando justamente sobre essa esfera da partilha do sensível. É nesse enquadramento que podemos partir da ideia de aparição como injunção a fim de olhar para as imagens de *Auto de Resistência e* compreender a extensão de um tal trabalho político que realiza por meio da intervenção em torno do visível e da visibilidade.

Do que se trataria então essa insistência do desaparecer? A narrativa do documentário e os sujeitos nela agenciados nos levam à ideia de *mundos da morte*, formas de vida marcadas pela produção de corpos mortos e feridos por conta do exercício de uma política soberana que projeta figuras de amigo e inimigo, elegendo estes últimos como aqueles a aniquilar. Trata-se de um elemento oriundo da proposta em torno da necropolítica, pensada por Mbembe (2018), para quem o exercício da política e da soberania hoje se encontra no direito de matar e de definir quem são os matáveis. Essa

violência destruidora não é só um problema para a atividade política *per se*, se não também em relação a um marco de compreensão e de representação que transforma essa definição dos que devem morrer ou viver. Essa divisão também faz seu caminho até ou subjaz a uma “política de representação”, conforme complementa Chávez Mac Gregor (2012), afirmando que aquela nunca é natural, ainda que seja naturalizada, motivo pelo qual convoca ao gesto de pensar que outras formas de política são possíveis além dessa da soberania.

Em face dessa política de representação, as formas de aparecer nos interessam porque é contra essa insistência no aniquilamento como regime discursivo que estão as ações dos sujeitos e as imagens que o documentário arranja por meio de sua montagem. Por isso, aqui nos preocupa o modo como aparecem esses corpos que se engajam em luta política, por um lado, e aquilo que aparece por meio da imagem documental que se implica nesse engajamento e no seu próprio, que diz respeito à reconfiguração do espaço da visibilidade e de um intenso trabalho de propor narrativas intervenham ou subvertam quaisquer tentativas de estabilização ou apaziguamento desse conflito de mundos, por outro. Se o documentário atesta a existência desses mundos da morte, é algo que faz para poder então derivar o máximo do potencial político das aparições e para nos pôr em relação – nós, os espectadores – ao que normalmente é invisível e inaudível nessas experiências de violência e luto.

### **Partilha do sensível e cenas de dissenso**

Ainda no início do documentário, logo quando Ana Paula começa a falar da história da morte de seu filho, vemos o desencontro de mundos que a montagem abarca. Em um primeiro momento, a imagem a mostra sobre o que aparenta ser uma laje, na qual empina uma pipa e conta sobre como o filho gostava da atividade; as casas sem reboco, mais morros ao fundo constituem a cena como paisagem e apresentam aquele espaço cotidiano da favela. Logo, na sequência, ouvimos palavras de um coro de mulheres que diz: “Nós, mulheres de todas as favelas, estamos aqui para relatar as violências que sofremos todos os dias! Só a nossa união é capaz de acabar com as violências que sofremos todos os dias! Nós por nós!”. Trata-se de um ato composto exclusivamente de mulheres realizado no espaço público do Rio de Janeiro. Nesse momento, o documentário passa a mostrar a fala de Ana Paula, que diz respeito a quem ela é e ao assassinato de

Johnatha, seu filho, perpetrado por um policial militar da Unidade de Polícia Pacificadora de Manguinhos.

Figuras 3 e 4 - Ana Paula na favela e em ato no centro do Rio



Fonte: AUTO..., 2018.

“A minha vida é se juntar com outras mães, é estar na luta, levando o nome do meu filho, levando a minha dor, levando o meu grito de amor pelo meu filho, buscando justiça!”. A atitude do documentário é situar nessa justaposição de imagens o conflito que se instaura entre os modos de vida e as formas de gestão da vida que opera nesses espaços. A passagem dá conta da ida da cotidianidade de Ana Paula e sua transformação em engajamento político junto a outras familiares – principalmente, mães – das vítimas da violência de Estado. Dessa forma, como resposta à violência que recai sobre seus corpos e suas formas de vida, vemos esse modo de aparecer na cena pública não só como uma maneira de se fazer ver naquela situação imediata, mas também de propor um abalo naquela visibilidade a que essas pessoas estão fadadas, segundo uma política de representação que privilegia versões esquemáticas de relatos oficiais e mesmo midiáticos, dentre cujas lógicas prevalecem a indiferença e a criminalização públicas.

Assim, cabe no rastro dessas questões um aprofundamento em torno da ideia de partilha do sensível e das suas articulações entre o estético e o político conforme encontramos em Rancière. Essa mesma ideia de partilha trata tanto do que constitui comunidade quanto a separação que a pressupõe. O problema situa-se então da definição das partes que são parte e do que não faz parte. Trata-se de uma distribuição desigual que se baseia na evidência do que são cada parte e o papel que lhe cabe, baseada em uma forma de consenso e de definição de um comum. Esse regime de organização das partes pode ser identificado segundo o que chama de *polícia*, que consiste em

uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos de fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. [...] A polícia não é tanto uma “disciplinarização” dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas (RANCIÈRE, 2018, p. 43).

No revés desse processo, Rancière situa a política como ruptura da ordem policial, como a reconfiguração do sensível e o reposicionamento das partes e das ausências por meio do reconhecimento do dano fundador que institui a comunidade e o antagonismo dos que são e dos que não são partes. Isso se dá por meio de um litígio, do estabelecimento de uma cena política, em que sujeitos põem em xeque o comum ao se posicionarem como seres falantes em espaços onde antes sua palavra seria ruído, de uma disposição de corpos em ocupações e nomes não concebíveis na ordem policial, de modo que “a política é antes de mais uma intervenção sobre o visível e o enunciável” (RANCIÈRE, 2014, p. 147).

A essência da política é o dissenso. O dissenso não é a confrontação dos interesses ou das opiniões. É a manifestação de uma distância, de um desfasamento do sensível a si mesmo. A manifestação política dá a ver aquilo que não tinha razão de ser visto, ela acolhe um mundo no seio de um outro [...].

Aspecto capaz de manifestar essa contradição e mesmo esse antagonismo de mundos, o dissenso é o cerne dessa cena política, na qual a regra de aparição dos corpos é embaralhada, alvo de uma proposição que perturba a estabilidade de distribuição policial do sensível. A esse respeito, Marques (2014, p. 73) comenta que “são essas cenas polêmicas que permitiram a redistribuição de objetos e de imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações aptas a modificar nosso olhar e nossas atitudes



com relação ao ambiente coletivo”. Por isso, justamente em relação ao que se manifesta como política, marcadamente no que diz respeito à visibilidade, voltamos nosso olhar para uma certa ideia de aparição manifesta como uma ação política que estabelece o litígio, permite a emergência do dissenso.

Daí então derivamos a necessidade de pensar o que constitui a aparição em *Auto de Resistência*. O olhar que buscamos lançar sobre o trabalho do documentário diz respeito às operações em torno dessa articulação política por meio de sua imagem, das formas como faz figurar os sujeitos e do que esses sujeitos fazem.

Em razão disso, como forma de pensar em que medida a aparição se constitui como trabalho político que dá conta do dissenso, dessa instalação de dois mundos em um só e de um tipo de cena política, debruçamo-nos sobre algumas sequências que: a) por um lado, apresentam o que são aqueles “mundos da morte” dos quais emergem a experiência das pessoas afetadas e os corpos mortos e feridos; e b) por outro, evidenciam a aparição dessas pessoas, sobretudo, os familiares, por meio da sua presença em espaços públicos e institucionais, a fim de dar a ver os contornos da injustiça e da violência em suas vidas.

### **Dos mundos da morte à constituição de cenas políticas**

Uma bala cravada em uma árvore, um muro de concreto danificado com dois buracos de bala, o vidro estilhaçado de um carro cuja película balança ao vento. Após essas imagens, feitas à luz do dia, passamos a ver uma poça d’água enquanto chove, o céu noturno e a luz de um poste; a imagem se aproxima do rosto de um homem que, com a cabeça abaixada, limpa lágrimas em frente a um microfone da rede Globo para ele apontado; o plano se abre para mostrar a equipe de televisão virando seus equipamentos em direção a duas mulheres, uma das quais chora bastante. Nesse momento, o som da chuva se mistura ao choro da mulher. A câmera se detém sobre uma carteirinha estudantil e um crachá, vemos a foto de um jovem negro chamado Roberto, um adolescente; quem segura esses objetos é um senhor, também negro, em cujo rosto vemos um rastro de lágrimas.

O plano fecha em uma cápsula de bala de fuzil no chão. Em seguida, mostra talvez o mesmo senhor a organizar mais cápsulas similares na própria mão – é possível contar pelo menos dez –, estendendo-a em direção à câmera. O som da chuva continua. No



centro da imagem, está um celular no qual se mostra a fotografia da janela traseira de um carro branco no qual há três marcas de tiro. A identificação do espaço no qual vimos as mulheres, a equipe de tv e o homem dá conta de que se trata de um prédio do Instituto Médico Legal. A chuva cessa.

Esses são os primeiros elementos da sequência de abertura de *Auto de Resistência*, que consiste em uma longa montagem em que a câmera percorre desde os vestígios da violência letal que é objeto do documentário até as reverberações dessas mortes entre as pessoas afetadas. Esse primeiro momento é marcado pelo som ambiente e pelo choro, assim como apresenta desde já uma exploração midiática dessas mortes de jovens favelados, algo que virá a ser mencionado na fala de algumas mães; além das evidências da brutalidade da ação policial materializadas em todas aquelas cápsulas e marcas de tiro, apresentadas em detalhe, indicando que não se trata apenas de vestígios de uma ação de policiais, mas de um crime, convidando a escrutinar a partir de um gesto que se distancia quer do relato midiático quer do relato institucional, na medida em que não há nada de esquemático nessas imagens justapostas.

A sequência prossegue com uma imagem que percorre o mesmo muro mostrado anteriormente, no qual podemos ver mais marcas de tiros, o para-brisa do carro branco e a lateral do carro, com números postos pela perícia sobre as perfurações feitas pelas balas. A imagem mostra então um novo cenário, identificado como Cemitério de Irajá, onde ocorre mais de um velório. É possível ouvir uma oração protestante. Os espaços onde estão sendo velados os corpos são pequenos, sem janelas, com um ventilador. Fora dali, está um grupo de pessoas em cujo centro estão cinco mães, segurando cartazes sobre seus filhos, rapidamente diversas equipes de televisão se aproximam delas. Enquanto a imagem mostra um caixão sendo retirado de um carro funerário, ouvimos com clareza o que diz uma das mulheres: “Infelizmente éramos humildes, morávamos numa favela”. A câmera passa então a acompanhar um cortejo fúnebre, com bastantes pessoas, muitos rostos consternados. O plano aberto mostra um caixão dentro de uma cova, sobre o qual uma mulher joga uma rosa e cai ao chão, chorando. Um outro caixão é posto na gaveta de um jazigo, ao mesmo tempo em que uma mulher manda beijos em direção a ele, que é imediatamente selado com cimento. A sequência termina com uma imagem que mostra o local da cova anterior, agora já coberta com terra. No centro do plano, há uma cruz que parece ser de concreto e uma grande coroa de flores brancas.

Ao longo do documentário, as diversas situações em que os familiares das vítimas falam a respeito quer de suas perdas quer das formas como elas impactaram em sua vida se dão no eventos que os diretores estão acompanhando, de modo que entendemos cada uma das histórias a partir de atos no espaço público ou de seus depoimentos nas audiências. Especialmente em relação aos atos, vemos como são incorporados à narrativa do documentário como demarcadores de uma espécie de ação coletiva em relação à essa violência que vitima essa população periférica.

Ao olharmos para um desses momentos, vimos a saber que o acontecimento do qual a montagem de abertura trata é a chacina de Costa Barros, ocorrida em 2015, na Zona Norte do Rio de Janeiro, quando cinco jovens foram assassinados por policiais militares, que desferiram 111 tiros no carro em que estavam. Os detalhes sobre o caso são apresentados no documentário por Márcia Oliveira, mãe de uma das vítimas, Wilton Esteves Domingos Júnior, primeiramente quando ela está em uma reunião com os demais familiares, na reconstituição do crime e na audiência em que os policiais são réus. Em cada um desses momentos, Márcia conta que, ao chegar no local onde estava o carro com os jovens, tentou se aproximar falando que era mãe e que os jovens eram moradores, enquanto o policial a intimidava com uma arma e ameaçava atirar, para que ela não se aproximasse; após isso, Márcia conta que o policial pôs uma arma na mão de um dos jovens e jogou sob o carro, como forma de declarar que eram bandidos.

Em um outro momento, durante a audiência sobre a chacina de Costa Barros, um dos advogados dos policiais protesta contra o requerimento de prisão apresentado pela promotoria. Nesse momento, vemos como os sujeitos que estão no auditório, separados por um vidro da sala de audiência, posicionam-se, realizam uma ação em que marcam presença com o seu corpo. Levantam-se e cruzam os punhos sobre as suas cabeças, um protesto para se sobrepôr à discussão em andamento entre a defesa e a promotoria. Colocam-se em cena, evidenciam-se, buscam aparecer, como forma de resistir à invisibilidade e em um gesto que o documentário apresenta em planos abertos e fechados.

Figuras 5 e 6 – Momento de protesto durante audiência da chacina de Costa Barros



Fonte: AUTO..., 2018.

Vemos assim que a constituição da cena política está, portanto, na forma como há uma subjetivação política como forma de recusar a ocupação de um lugar que é instituído por uma lógica policial do sensível, em que a fala e os afetos desses sujeitos são alojados no espaços do que não entra na contagem da comunidade. Ao assumirem o dano que atravessa a sua experiência, agem em torno de formas de aparição em que seus corpos e suas vozes são o próprio elemento que aponta para essa contradição dos mundos nos quais as mortes desses jovens não representam uma perda, mas são comemoráveis e tornadas típicas.

Essa é a forma como tomam parte em um litígio. Além disso, é justamente nessa aparição que o documentário se implica, pois não só apanha a constituição de uma cena política, como também a potencializa à medida que propõe uma nova aparição em que o significado da subjetivação desses sujeitos é justaposto à figuração dessas evidências da violência do corpo social, que são acionadas a partir de uma outra política da representação, justamente uma que reorganize esse espaço do que é visível e enunciável.

## Considerações finais

Por fim, cumpre destacar que a abordagem aqui delineada busca pensar como existe uma luta política posta em abismo, dentro do documentário e na própria montagem documental – a primeira é aquela travada *in loco* pelas pessoas envolvidas, marcadamente as mães que demandam, mas também os demais agentes políticos e sociais (inclusive em oposição aos perpetradores e ao sistema que produz essa violência racista), já a segunda é produto de como o documentário se implica na primeira, dando a ver, tornando-a narrativa, oferecendo restituição no regime de visualidade em que se insere.

Ao mesmo tempo, esse intercruzamento de lutas políticas se dá com a insistência diante do pano de fundo da violência racista, em que a afirmação desses vínculos opera como forma de desentranhá-los das naturalizações sociais em que são alojados – jovens negros como potenciais bandidos, suspeitos, devidamente mortos, etc. –, de modo que resulta como pista a ser seguida a forma como uma certa noção de negritude é oposta à retórica da banalização da violência racista.

## Referências

AUTO de resistência. Direção: Natasha Neri, Lula Carvalho. Rio de Janeiro: Kino Filmes, 2018. (104 min.).

CESAR, A. Cinema como ato de engajamento: documentário, militância e contextos de urgência. **C-Legenda**, n. 35, p. 11–23, 2017.

CHÁVEZ MAC GREGOR, H. Aproximaciones para una crítica de la violencia. In: CHÁVEZ MAC GREGOR, H. (Ed.). **Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas**. México D.F.: Unam, 2012. p. 6–11.

MARQUES, Â. C. S. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos**, jul./dez. v. 10, n. 17, p. 61–86, 2014.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, J. **Nas margens do político**. Lisboa: KKYM, 2014.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento: política e filosofia**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.