

---

## Dossiê: Histórias das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41142>

### **A propósito dos lançadores de pedras: imagens sobreviventes de um gesto de insurreição<sup>1</sup>**

*About stone throwers: surviving images of an insurrection gesture*

*Sobre los lanzadores de piedras: imágenes sobrevivientes de un gesto de insurrección*

Vinícius Alexandre Rocha Piassi\*

<https://orcid.org/0000-0002-4503-8112>

**RESUMO:** Este artigo apresenta uma análise do gesto do lançamento de pedras, bombas ou coquetéis *molotov*, recorrente em manifestações públicas de protesto contra o *status quo* ao longo da história, voltada para a sua figuração em imagens, buscando apreender os sentidos históricos, estéticos e políticos de seus usos. Traçando uma genealogia da representação artística desse gesto apoiada na teoria do anacronismo da imagem de Georges Didi-Huberman, o identificamos como uma imagem sobrevivente, cujas matrizes remontam à prática esportiva ateniense da Antiguidade clássica, atravessando a história da arte ocidental por meio de reproduções de sua fórmula de *páthos* em diferentes suportes, como a escultura, a fotografia, a serigrafia, o grafite e o cinema. Desse modo, percebemos como as imagens dos lançadores de pedras são investidas historicamente de sentidos políticos revolucionários, constituindo parte fundamental das narrativas visuais de levantes na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Imagem sobrevivente. Fórmula de *páthos*. Gesto. Levante.

**ABSTRACT:** This paper presents an analysis of the gesture of throwing stones, bombs or Molotov cocktails, recurrent in public manifestations of protest against the *status quo* throughout history, focused on its figuration in images, seeking to apprehend the historical, aesthetic and political meanings of its uses. Tracing a genealogy of the artistic representation of this gesture based on Georges Didi-Huberman's theory of image anachronism, we identify it as a surviving image, whose matrices go back to the Athenian sports practice of Classical antiquity, crossing the history of Western art through reproductions of its pathos formula in different supports, such as sculpture,

---

<sup>1</sup> A análise apresentada deriva da pesquisa de doutorado realizada pelo autor no PPGH/UFRN, apresentada na tese “Nos meandros do arquivo e da história: (des)caminhos da memória nos filmes-ensaio de João Moreira Salles (2007-2017)”.

\* Doutor em História (UFRN) em estágio pós-doutoral no PPGHI/UFU. E-mail: [viniciuspiassi@yahoo.com.br](mailto:viniciuspiassi@yahoo.com.br)

photography, serigraphy, graffiti and cinema. Thereby, we perceive how the images of stone throwers are historically invested with revolutionary political meanings, constituting a fundamental part of the visual narratives of contemporary uprisings.

Keywords: Surviving image. Pathos formula. Gesture. Uprising.

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis del gesto de lanzar piedras, bombas o cócteles *molotov*, recurrente en las manifestaciones públicas de protesta contra el *statu quo* a lo largo de la historia, centrado en su figuración en imágenes, buscando aprehender los significados históricos, estéticos y políticos de sus usos. Trazando una genealogía de la representación artística de este gesto a partir de la teoría del anacronismo de la imagen de Georges Didi-Huberman, la identificamos como una imagen sobreviviente, cuyas matrices se remontan a la práctica deportiva ateniense de la Antigüedad Clásica, atravesando la historia del arte occidental a través de reproducciones de su fórmula patética en diferentes soportes, como la escultura, la fotografía, la serigrafía, el graffiti y el cine. De esta forma, percibimos cómo las imágenes de los lanzadores de piedras están históricamente investidas de significados políticos revolucionarios, constituyendo parte fundamental de las narrativas visuales de los levantamientos contemporáneos.

Palabras clave: Imagen sobreviviente. Fórmula patética. Gesto. Sublevación.

### Como citar este artigo:

Piassi, Vinícius Alexandre Rocha. “A propósito dos lançadores de pedras: imagens sobreviventes de um gesto de insurreição”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 108-134.

### Introdução

“E das mãos que saiam gestos/de pura transformação/Entre o real e o sonho/seremos nós a vertigem”, dizem os versos finais do poema *Canção* (1951), do escritor português surrealista Alexandre O’Neill. No imaginário revolucionário ocidental, entre os gestos insurgentes, o do lançador de pedras, bombas ou coquetéis *molotov* ocupa um lugar central nas narrativas de levantes realizados no espaço público contra a ordem estabelecida, ao lado de outros como punho em riste e de mãos segurando bandeiras ou placas de protesto. Pela sua força enunciativa, tais gestos correspondem a uma forma visual de comunicação poética apropriada à narração de experiências revolucionárias (Tari 2019, 8-9). Mas, afinal, o que define um gesto de insurreição?

No “esboço para uma introdução a uma Teoria Geral dos Gestos”, desenvolvido por Vilém Flusser em seu último livro publicado em vida, *Gestos* (2014), o filósofo tcheco-brasileiro destaca o aspecto comunicativo do gesto. Sua proposta teórica considera que “nem todo movimento do corpo humano é gesto” (Flusser 2014, 17), descrevendo este como um tipo de movimento no qual se articula, ou melhor, se expressa, uma liberdade. Ao sugerir um estudo das expressões da

---

liberdade no gesto enquanto atividade autêntica, reveladora de uma presença ativa no mundo, o autor elabora uma proposta semiológica para a sua decodificação.

Assim, o gesto é concebido por Flusser como fenômeno concreto, dado espaço-temporal do qual importa descobrir a motivação e não a causa, a qual não poderia explicá-lo satisfatoriamente visto se tratar de um campo no qual decisões são tomadas, diferentemente do que ocorre com um reflexo condicionado. A partir da hipótese de que a existência humana se manifesta por gestos, o autor os descreve como formas de estar no mundo, de descobrir-se e reconhecer-se a si próprio; formas de estrutura “aberta”, ou seja, plástica e individualmente variável. Segundo sua hipótese, poder-se-ia surpreender uma crise existencial na observação de um gesto, bem como identificar em sua mutação uma nova maneira de estar no mundo.

De uma perspectiva diferente, em *Notas sobre o gesto*, Giorgio Agamben atribui ao gesto humano uma dimensão política intrínseca. Considerando a política como a esfera dos meios puros, neste texto, o filósofo italiano afirma que um gesto é “a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (Agamben 2008, 13). Ou seja, um gesto não se referiria à dimensão do agir, ao domínio da *práxis*, próprio das ações com fins em si mesmas, nem diria respeito ao campo do fazer, esfera da *poiesis*, aquela dos meios com vistas a um fim. Um gesto seria um meio que se exhibe a si mesmo, segundo Agamben, independentemente de qualquer objetivo, mas que “se comunica aos homens” (Ibid., 13).

Além disso, em seu movimento de se afastar e se aproximar do corpo, devemos considerar que os gestos estabelecem um espaço visual, como assinalou Gottfried Boehm (2017, 33), o que nos impele a analisar o aspecto visível do gesto. Central nas pesquisas de Aby Warburg no domínio da imagem, o gesto é como um “cristal de memória histórica”, diz Giorgio Agamben (2018, 11), sobre o qual artistas e filósofos se debruçaram ao longo da história da arte, indicando sua polarização dinâmica:

De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. (Agamben 2008, 12).

Na perspectiva de Warburg, a imagem não é concebida como entidade a-histórica, mas como realidade histórica e parte de processos heterogêneos de transmissão, recepção e polarização culturais, podendo incorporar valores expressivos inspirados em períodos históricos distantes. No caso da linguagem gestual reproduzida em uma obra de arte, os gestos são considerados pelo autor como “engramas da experiência emotiva”, os quais “sobrevivem como patrimônio hereditário da memória” (Warburg 2009, 126). Para Warburg,

---

Com frequência reforçada pela linguagem da fala que se dirige também ao ouvido com o auxílio de inscrições, a linguagem figurativa do gesto é, graças ao ímpeto indestrutível de sua cunhagem expressiva, forçada a reviver, nas obras arquitetônicas (como, por exemplo, arcos de triunfo e teatros) e plásticas (do sarcófago à moeda), experiências de comoção humana em toda a sua polaridade trágica: do sofrimento trágico à atitude vitoriosa ativa (Ibid., 130).

De uma perspectiva não linear da história da arte, mas descontínua e heterócrona, o historiador da arte e da cultura alemão descreve a “linguagem passional dos gestos” (Warburg 2012, 71) a partir de duas características principais: a continuidade de uma herança pagã antiga na memória cultural do ocidente, a qual denomina como *Nachleben*, palavra alemã traduzida frequentemente como “vida póstuma” (Agamben 2009) ou “sobrevivência” (Didi-Huberman 2013); e a combinação indivisível de uma forma, no caso, de uma fórmula iconográfica, e de um conteúdo, sua carga emotiva, para a qual cunhou o neologismo *Pathosformel*, traduzido como “fórmula de *páthos*”, indicando a recorrência de tal fenômeno. Enquanto um conceito em torno do qual gravitam os sentidos de potência, paixão e ação, o *páthos* da Antiguidade ao qual Warburg se refere corresponde às forças inconscientes residuais, ou energias psíquicas primordiais conservadas, produtoras de formas ou representações pictóricas e esculturais do corpo humano em movimento.

Georges Didi-Huberman atribui a Warburg a descoberta do papel constitutivo das sobrevivências na dinâmica da imaginação ocidental e das funções políticas dos agenciamentos memorialísticos (Didi-Huberman 2011, 62). Tomando como objeto situações de levante, e os gestos que a palavra supõe, considerados como momentos de emergência de conflitos, antagonismos, agonias e afetos no mundo da história política e social, o autor propõe uma antropologia da imaginação política baseada nos gestos de insurreição, colocando em questão a própria noção de desejo de insurreição (Didi-Huberman 2017a; 2018).

Partindo do princípio freudiano de que o desejo é imperecível, Didi-Huberman considera a força que o faz resistir ao tempo, pelo trabalho da memória, como potência revolucionária, a própria força que nos levanta, o que das revoltas sobrevive e se transmite, mesmo quando fracassam. Nesse sentido, o autor propõe o questionamento: “como as imagens tantas vezes se valem de nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação?” (Didi-Huberman 2016a, 14. Tradução nossa). Sua própria obra nos oferece pistas para elucidar essa questão, como na afirmação de que

uma imagem – seja mental, literária ou plástica –, além de representar alguém ou significar algo, *manifesta um desejo*. Mas um desejo, como todo desejo, é *confuso na memória*. Dessa forma, as imagens se manifestam: elas se levantam, elas às vezes também nos levantam. Elas evidenciam que a política é, antes de tudo, um campo de subjetivação e imaginação, de desejo e memória. Mesmo que façam na forma de um sintoma, como acontece com frequência, isso não impede que, no fundo, as imagens sejam políticas e por essa mesma razão que, voluntariamente ou não, elas *tomem posição* entre mil e uma coisas possíveis: uma reminiscência e um esquecimento, um desejo e uma recusa, um lugar público e um espaço privado, um raciocínio e uma fantasia, uma emoção solidária e um gesto solitário, um saber e um não saber... (Didi-Huberman 2018b, 165. Grifos do autor).

Para analisar a relação entre gesto e emoção a partir da imagem, Didi-Huberman retoma a ideia bergsoniana de que as emoções são gestos ativos: “uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-,ex) de nós mesmos?” (Didi-Huberman, 2016b 25-26. Grifos do autor). Em sua descrição fenomenológica da emoção não como um estado de passividade, mas como um movimento afetivo e transformador de ordem social, o autor se volta para as emoções expressas em formas coletivas, sinais corporais reconhecidos por uma coletividade: os gestos, símbolos de expressões inteligíveis que formam uma linguagem e uma simbologia. Desse modo, considera que

[...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo. Esses gestos são como fósseis em movimento. Eles têm uma história muito longa – e muito inconsciente. Eles *sobrevivem em nós*, ainda que sejamos incapazes de observá-los em nós mesmos (Didi-Huberman 2016b, 32. Grifo do autor).

Nesse sentido, nos propomos a investigar entre o arquivo imagético dos gestos insurgentes, imagens do gesto do lançamento de pedras, bombas ou coquetéis *molotov*, como *locus* privilegiado de atualização de memórias e afetos de dissidência. Nossa análise estabelecerá uma genealogia da representação artística do gesto do lançamento a partir da estatuária grega antiga, passando por formas contemporâneas como a fotografia, o grafite e a serigrafia, até deter-se, por fim, na montagem de imagens de arquivo de lançadores em produções cinematográficas recentes.

### **Em busca do lançador: o inventário de um gesto na história da arte ocidental**

As imagens seriam como cristais que concentram os gestos antigos, “expressões da memória coletiva que atravessam a história”, nos sugere Didi-Huberman (2016b, 34). Capazes de transmitir os gestos mais imemoriais, no mesmo processo histórico as imagens também podem transformá-los, assim como as emoções que os acompanham. Portanto, em sua elaboração de uma teoria do anacronismo da imagem, o autor desenvolve uma sintomatologia, ou seja, uma crítica orientada para os sintomas do tempo, a dinâmica das pulsações estruturais, de instâncias que atuam umas sobre as outras na tensão e na polaridade, “esse complexo movimento serpenteante, essa intricação não resolutive, essa não-síntese” (Didi-Huberman 2013, 243).

Nesse sentido, Didi-Huberman se apropria do conceito benjaminiano de “imagens dialéticas”, o qual corresponde às imagens que carregam marcas históricas como *médium* para a visibilidade do tempo, bem como reinterpreta o conceito warburgiano de *Nachleben* como um modelo de tempo próprio das imagens, um tempo fantasmagórico de sobrevivências, o qual rompe com as concepções sobre o sentido da história. Quanto ao conceito de *Pathosformel*, o autor o traduz do ponto de vista freudiano do retorno do recalcado, a partir do qual concebe as “fórmulas de

---

*páthos*” como acontecimentos que surgem de sedimentações inconscientes. A esse respeito, Didi-Huberman ressalta que

O desvelamento das “fórmulas de páthos” não é evidente. Não basta identificar algumas analogias entre diferentes representações de um mesmo tipo de gestualidade para fazer emergir sua ligação genealógica e compreender o processo de “marca corporal de tempo sobrevivente”. As fontes e bases teóricas da *Pathosformel* são numerosas. Pressupõem, no mínimo, uma articulação significativa de três pontos de vista, eu diria até que de três tomadas de posição: filosófica (para problematizar o próprio termo “páthos” e “fórmula”), histórica (para fazer emergir a genealogia dos objetos) e antropológica (para dar conta das relações culturais que esses objetos estabelecem) (Didi-Huberman 2013, 177).

No documentário *No Intenso Agora* (2017), de João Moreira Salles, a descrição da imagem em movimento do lançador de pedras apresentada pelo narrador, em voz *over*, comparando o arremesso a um “giro de atleta olímpico”, aponta para um aspecto fundamental da linguagem visível do gesto: o *páthos* do corpo em um movimento circular. Tendo em vista o processo trans-histórico de migração de antigas formas de movimento expressivo concebido por Warburg, identificamos as inscrições mais antigas desse *páthos* na estatuária grega dos atletas olímpicos, das quais a imagem de arquivo exibida no documentário se aproxima ainda mais quando tem sua velocidade de exposição desacelerada.

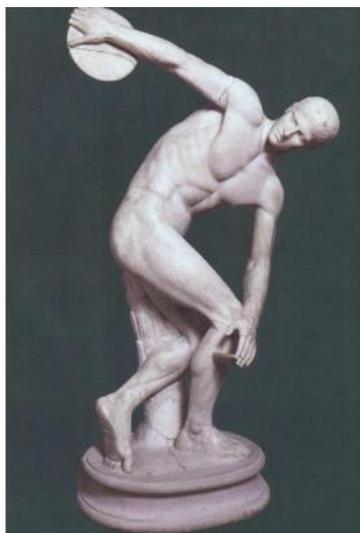
Como diz Didi-Huberman, os filamentos genealógicos de uma imagem são múltiplos, entrelaçados, fibrosos, reticulares, rizomáticos, aparentes e subterrâneos, fossilizados e em constante germinação, de modo que a genealogia das imagens pode ser concebida como sintomatologia (Didi-Huberman 2013, 154). Seguindo os critérios indicados pelo autor para a identificação de uma “fórmula de *páthos*”, o ponto de vista histórico, no sentido de uma genealogia desse movimento, pode ser desenvolvido a partir de sua correspondência com o gesto do atleta grego lançador de peso, dardo ou disco.

Tomemos como exemplo o lançador de discos de Míron, o *Discóbolo* (450-460 a. C.), que constitui uma de suas expressões canônicas (Imagem 1). Assim, compreendida como presença cristalizada da “fórmula de *páthos*” do corpo em um movimento circular, a reprodução do gesto do lançamento ao longo da história da arte caracteriza-se como uma imagem sobrevivente, segundo o conceito elaborado por Didi-Huberman, inspirado em Warburg. As imagens sobreviventes configuram uma espécie de memória inconsciente das produções culturais ocidentais, um substrato do qual irrompem no presente apresentando-se sob novas formas.

De acordo com Arnold Hauser (1995), o *Discóbolo* representa a primeira vez, desde o Paleolítico, em que o valor do “movimento pregnante” é plenamente reconhecido na história da arte, valorizando o esforço do escultor em conferir vitalidade e espontaneidade à sua obra. O autor ressalta a atenção de Míron, nessa escultura, para a representação do movimento, do esforço repentino e da postura carregada de dinamismo, a qual lhe permitiu reter a impressão do

---

movimento fugidio na representação do instante imediatamente anterior ao lançamento do disco; o momento mais fugaz, tenso e agudo.



**Imagem 1.** Míron. *Discóbolo*, 450-460 a.C. Coleção Museo Nazionale Romano, Roma. Fonte: ECO, 2010, 44.

Em sua análise dos ideais de beleza dos artistas gregos da Antiguidade clássica, Umberto Eco (2010, 45) esclarece que Míron representa uma tradição de escultores como Fídias e Praxíteles, a qual foi responsável pela criação de um certo equilíbrio entre a representação realista da beleza, em especial das formas humanas, e a adesão a um cânone análogo às regras da composição musical. Esse tipo de escultura não idealizava o belo de um corpo abstrato, mas buscava encontrá-lo na harmonia entre a beleza das formas e a bondade da alma, a qual traduziria o conceito de *kalokagathia*. Formas estáticas simples, como o *Discóbolo*, de Míron, que representam o equilíbrio e o repouso de um fragmento de ação ou movimento, seriam uma expressão adequada desse ideal de beleza, saúde e força física.

O lançamento de discos retratado por Míron é considerado pelo helenista Fábio Lessa (2018, 138) como uma das modalidades não hípicas mais democráticas entre a prática de esportes hegemônica na Antiguidade clássica, predominantemente masculina e de caráter aristocrático, por permitir um acesso amplo e diversificado ao seu aprendizado. Muito apreciado entre os helenos, tendo a *Ilíada* como seu testemunho mais antigo, esse esporte exigia do atleta ritmo, precisão e força, além de uma disciplina técnica que se expressava na harmonia dos movimentos, como se observa nas cerâmicas selecionadas pelo autor para desenvolver sua análise comparativa (Imagens 2 e 3).



**Imagem 2.** Pinturas em cerâmica. Localização: Paris, Musée du Louvre. Data: aprox. 525-475 a. C. Fonte: Lessa, 2018, 138. Imagem 3: Localização: Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. Data: aprox. 500-450 a. C. Fonte: Lessa, 2018, 142.

As pinturas em cerâmica de atletas lançadores de discos mostram momentos distintos do gesto do arremesso, os quais compõem o movimento circular descrito em sua realização. De acordo com Lessa (2018, 140), os corpos masculinos representados nesses artefatos se aproximam do modelo apolíneo predominante nas imagens desportivas, veiculado majoritariamente pelas cerâmicas áticas. Suas formas e músculos simétricos, com traços bem delineados, correspondem ao padrão estético da beleza helênica, o qual ressaltava os corpos tesos e nus.<sup>2</sup>

Segundo o conceito de *kalokagathia*, a esse ideal de beleza ateniense correspondia uma noção de virtude que deveria orientar a vida cívica na *pólis*. Mas, além de destacar a projeção do corpo atlético apolíneo no corpo cívico ateniense por meio da prática esportiva, Lessa atribui um significado metafórico ao lançamento de discos, associando o formato circular do disco e dos movimentos realizados para o seu lançamento às formas circulares e semicirculares que simbolizavam a *pólis* e a democracia, como o teatro grego. Considerando o círculo como a forma geométrica que possibilitava a concretização da ação pública do cidadão, Lessa descreve o *Discóbolo*, de Miron, como o ícone da democracia ateniense: “Pelo disco – equipamento circular – e pelos movimentos circulares, o discóbolo acabou por metaforicamente aglutinar os ideais da forma de governo ateniense e da dinâmica da *pólis*” (Lessa 2018, 152). Desse modo, a tópica figurativa do lançador atende também ao critério antropológico preconizado por Didi-Huberman, do ponto de

---

<sup>2</sup> Embora o corpo masculino branco e jovem tenha se tornado a imagem hegemônica dessa forma gestual, perpetuando historicamente o ideal estético helênico, diferentes corpos podem performá-lo com igual, ou maior, intensidade. Na cena política internacional contemporânea, podemos observar diversas performances de lançadores nas imagens das intifadas analisadas por Muhamad Husein (2019), episódios nos quais os manifestantes, independentemente de sexo, idade ou condição física, enfrentam atiradores de fuzis e metralhadoras, até mesmo tanques, com pedras, estilingues, fundas e coquetéis *molotov*.

vista das relações culturais estabelecidas com sua imagem, as quais podem ser atualizadas em cada recorrência.

Na cultura visual ocidental, podemos identificar no *Davi* (1623-1624) de Gian Lorenzo Bernini (Imagem 4) mais uma personificação do *páthos* do corpo em um movimento circular, dessa vez, “furioso e enérgico” [*rageur et énergique*], segundo a descrição de Jean-Louis Declais, “preparando-se para lançar sua pedra girando como um discóbolo” (Declais 1999, 141. Tradução nossa). Ao esculpir o personagem bíblico do mito de Davi e Golias, a pedido do cardeal Scipione Borghese, para compor a decoração da Galeria Borghese, Bernini, um dos maiores expoentes do que ficou conhecido como barroco italiano, representou o jovem herói judeu em uma escultura em mármore branco, de tamanho natural, no instante que antecede o lançamento da pedra que derrubará o gigante filisteu e possibilitará sua decapitação.



**Imagem 4.** Bernini. *Davi*, 1623-1624. Coleção do cardeal Scipione Borghese. Fonte: Galleria Borghese.

A pose de lançador foi raramente retratada nas esculturas produzidas pós-Antiguidade. Entretanto, em um trabalho muito dinâmico e expressivo, por meio de elementos como a expressão facial contraída, os braços estirados empunhando uma funda, as sobrancelhas franzidas e os lábios mordidos, Bernini revisitou esse *topos* iconográfico, destacando a tensão de Davi na iminência do ataque, petrificando o gesto derradeiro, diferentemente de outras célebres representações do tema como a de Michelangelo, que o retratou se preparando para a batalha, e as de Verrochio e de Donatello, que o mostram já vitorioso (Borghese Gallery, s/d).

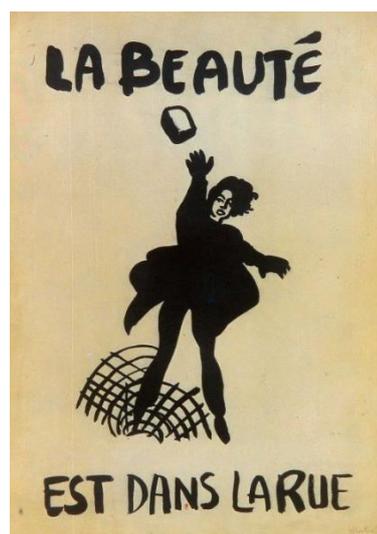
Um passeio pela iconografia produzida sobre “Maio de 68” permite perceber que “a pedra atirada”, “o lançador de pedras” ou “o lançador” é uma imagem comum, entre tantos registros visuais produzidos por fotógrafos, cineastas e cinegrafista que mostram jovens manifestantes aglomerados em protestos, com paus e pedras nas mãos, ocupando as principais avenidas das

---

idades. Nas semanas de mais intensa mobilização popular de maio, as vias se encontravam com seu calçamento arrancado, obstruídas por barricadas com carros revirados em chamas, para afastar as forças policiais e proteger os insurgentes, contrariando os esforços da prefeitura empreendidos no sentido de impossibilitar a ocorrência de protestos, a construção de barricadas e a erupção de distúrbios sociais nas ruas de Paris que remontam à haussmannização<sup>3</sup> (Benjamin 2009, 64). Segundo o historiador Alexandre Sumpf:

Além das considerações relativas às técnicas de guerrilha urbana, o uso de paralelepípedos e barricadas também se baseia em uma tradição e imaginação política bastante significativas, que se refere às revoluções parisienses, especialmente as do século XIX. Afinal, desvia um objeto de sua funcionalidade principal, garantindo a irrupção da desordem, do inesperado, da raiva no coração da realidade, assim reinventada (Sumpf 2018. Tradução nossa).

A discussão de Sumpf sobre as barricadas se alinha à de Didi-Huberman (2017a, 207), para o qual elas compõem a “arquitetura provisória dos levantes”, e mais ainda à de Rancière (2017, 67), que as define como “uma desordem dos lugares e de seus usos”, antes de constituírem um dispositivo militar. Investigando essa tradição e imaginação política dos levantes parisienses da qual fazem parte o uso de paralelepípedos e barricadas, encontramos entre as imagens análogas mais conhecidas sobre o tema dos lançadores de pedra uma foto feita por Gilles Caron, de um jovem insurgente na rua Saint-Jacques (Imagem 5), e um pôster impresso em serigrafia pelo ateliê popular com o slogan “*La beauté est dans la rue*” (“A beleza está na rua”), com a efígie frontal de uma mulher, destacando a presença feminina nos movimentos de protesto de “Maio de 68” (Imagem 6).



**Imagem 5.** Gilles Caron. *O lançador de pedra, rua Saint-Jacques, Paris, 6 de maio de 1968.* Fonte: Fundação Gilles Caron.  
**Imagem 6.** Pôster *A beleza está na rua.* Fonte: BnF, Departamento de Gravuras e Fotografia.

---

<sup>3</sup> Profunda reforma urbana realizada em Paris por Georges-Eugène Haussmann, conhecido como barão Haussmann, durante o período no qual foi prefeito da cidade, entre 1853-1870. Sobre seu ideal urbanístico e a tradição das barricadas, cf. Benjamin, 2009, 63-65.

---

O jovem parisiense do plano-sequência reproduzido em *No Intenso Agora* se encontra também na referida fotografia de Bruno Barbey (Imagem 7), capturado provavelmente no mesmo instante, de um ângulo muito próximo ao da outra imagem, em cobertura dos eventos realizada para a prestigiada cooperativa francesa Magnum Photos. A foto em plano geral revela outros elementos do cenário em que se situava o lançador, como os demais manifestantes que o cercavam, e mostra mais nitidamente a fachada do bar La Rhumerie, um dos pontos de reunião dos manifestantes parisienses, em pleno Boulevard Saint-Germain.

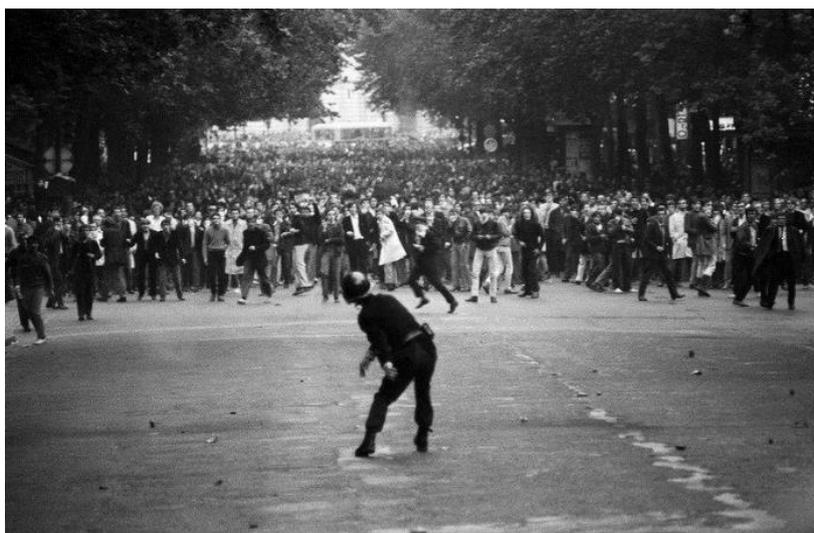


**Imagem 7.** Bruno Barbey. *Estudantes atirando projéteis contra a polícia. Boulevard Saint-Germain, 6º distrito. Paris, França. 6 de maio de 1968.* Fonte: Magnum Photos.

Essa imagem, ao revelar o grupo de manifestantes que circundava o lançador, caracteriza o levante como fenômeno coletivo, inscrevendo o gesto em um conjunto de manifestações de protesto. Tais imagens compõem uma cartografia do lançamento como um gesto político realizado por corpos insurgentes no espaço urbano. Tomando essas espacialidades como cenários do gesto do lançador, podemos traçar um percurso desde a superfície dos corpos, descrevendo a morfologia dos movimentos do corpo humano, bem como dos fluxos de desejos, afetos e intensidades que o atravessam em direção à cidade na realização do lançamento. Nas cenas de levante produzidas pelos corpos insurgentes, o gesto do lançador reconfigura o espaço da cidade, ao deslocar as pedras do calçamento de seu lugar e de seu uso originais, e ressignifica o espaço público por meio de sua apropriação coletiva. Como um lugar de reunião de pessoas, a cidade oferece aos corpos a possibilidade de se contagiar, de se comover, e, assim, de insurgir contra a ordem estabelecida.

Do outro lado das barricadas, agentes das forças repressivas do Estado francês

reproduziam o mesmo gesto de atirar pedras em ataque aos manifestantes.<sup>4</sup> “*Le Grand Turc*” (o Grande Turco), como foi apelidado pela mídia francesa o fotojornalista turco Gökşin Sipahioğlu, fundador da agência fotográfica de Paris Sipa Press, retratou, durante os confrontos de 6 de maio de 1968, um agente das CRS atirando uma pedra do pavimento contra uma multidão de estudantes que avançava no cruzamento do Boulevard Saint-Michel com o Boulevard Saint-Germain (Imagem 8).



**Imagem 8.** Gökşin Sipahioğlu. Paris, 6 de Maio de 1968. Fonte: Público.

Todavia, devido à sua potência simbólica, a forma visual do corpo em tensão dos lançadores de pedras se tornaria “um ícone da revolta moderna”, segundo a denominação de Michel Poivert (2016, 295). Ao se debruçar sobre a extensa fotorreportagem realizada por Caron sobre as revoltas de “Maio de 1968” em Paris, o historiador analisa como um fotojornalista a serviço da fotografia de imprensa pode criar figuras simbólicas. O próprio Caron daria continuidade a esse trabalho ao realizar uma fotorreportagem sobre as lutas entre protestantes e católicos na Irlanda do Norte, em 1969, e em sua cobertura das revoltas antissoviéticas em Praga, no mesmo ano, sistematizando sua interpretação simbólica da figura do jovem lançador de pedras, considerando-o uma espécie de dançarino de uma “coreografia da revolta”. De acordo com o autor, essa figura se tornaria “um arquétipo da luta urbana” (Poivert 2013).

No Brasil de 1968, o personagem do lançador de pedras protagoniza a imagem descrita por Mauad e Lissovsky (2021, 12) como “a mais icônica das fotografias de repressão aos estudantes pela polícia nos tempos da ditadura”, a foto *Caça ao estudante*, de Evandro Teixeira, produzida durante a chamada “sexta-feira sangrenta”. Trata-se do episódio de repressão policial ao

---

<sup>4</sup> É importante ressaltar que além da repressão estatal a movimentos democráticos, existem também sublevações populares reacionárias e levantes antidemocráticos, como aponta Judith Butler em seu texto no livro-catálogo da exposição “Levantes”, de Didi-Huberman. Cf. Butler 2017, 23-36.

---

movimento estudantil ocorrido em 21 de junho na Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, próximo à embaixada dos Estados Unidos. Nesse caso, o instantâneo flagrou o momento no qual o lançador está em queda, prestes a ser abatido por agentes da polícia militar que o perseguiram com cassetetes em punho, mas continua com o braço direito erguido, segurando uma pedra (Imagem 9).



**Imagem 9.** *Caça ao estudante, Sexta-Feira Sangrenta*, publicada no Jornal do Brasil, 1, 22 jun. 1968. Fonte: Arquivo Evandro Teixeira/Instituto Moreira Salles.

Como bem observaram os autores, nessa imagem o *páthos* se sobrepõe à informação e à representação, referindo-se ao grito mudo da vítima anônima, ao visível esforço de um de seus perseguidores e à expressão de surpresa do outro (Ibid, 14); e, reforçamos, à permanência da forma do lançador na iminência de atingir o solo. “Um signo de derrota e uma promessa de resistência” (Ibid., 22), segundo a síntese de Mauad e Lisovsky da ambiguidade de sentidos que atravessa essa célebre imagem.

Merece destaque entre as releituras do lançador o grafite feito pelo artista de rua britânico Banksy, *O atirador de flores* ou *O amor está no ar* (Imagem 10). Trata-se de um de seus estênceis mais conhecidos, originalmente produzido em um muro na Cisjordânia, em Jerusalém, no qual, no lugar de uma pedra ou coquetel *molotov*, como se poderia esperar, o lançador mascarado, em preto e branco, segura um buquê de flores coloridas, conotando uma defesa da não violência.



**Imagem 10.** Banksy, *Flower Thrower* ou *Love is in the air* (Jerusalém, s/d). Fonte: Banksy, 2005, 42.

Em uma releitura brasileira desse grafite, produzida pelo grupo paulistano Armamento Visual, a gaúcha Espertirina Martins, anarquista, ativista feminista e militante do movimento operário em Porto Alegre e no Rio de Janeiro no século XX, figura como a lançadora (Imagem 11). Tina Martins, como era conhecida, teria escondido explosivos em um buquê de flores para lança-los contra a brigada militar de Porto Alegre durante um protesto operário realizado na cidade em 1917 (Freitas 2019, 148-152).<sup>5</sup>



**Imagem 11.** Grafite de Tina Martins, do grupo Armamento Visual (Belo Horizonte, 2016). Fonte: Freitas, 2019, 151.

O grafite retrata Tina na mesma posição do atirador de flores de Banksy, com um vestido

---

<sup>5</sup> Sua história também é narrada pelo *rapper* Genival Oliveira Gonçalves, GOG, na música *O Buquê de Espertirina* (2015).

de noiva e um buquê de flores coloridas, o qual contém uma bomba, questionando o papel social tradicionalmente atribuído às mulheres enquanto esposas e destacando sua atividade militante. A intervenção do artista traz ainda a provocação: “Você conhece Banksy mas não conhece Esperintirina [sic]!”, dirigida à colonização do nosso imaginário e ao apagamento das personagens femininas da nossa história.

Mais recentemente, o *páthos* do corpo em um movimento circular reemergiu no espaço público visual através da mídia internacional e viralizou no espaço virtual das redes sociais digitais mundo afora com a imagem de um jovem palestino em ação contra forças israelenses na Faixa de Gaza, capturada pelo fotojornalista Mustafa Hassouna em 22 de outubro de 2018, para a rede de notícias turca Andalou Agency (Imagem 12). A fotografia instantânea mostra frontalmente A’ed Abu Amro, de vinte e dois anos, com o torso nu, empunhando a bandeira palestina na mão direita enquanto, na esquerda, gira uma funda, com uma cortina de fumaça negra atrás, em uma manifestação pública de protesto realizada na cidade de Beit Lahiya, para suspender o bloqueio marítimo israelense na Faixa de Gaza.



**Imagem 12.** Mustafa Hassouna, 2018. *13th attempt to break the Gaza blockade by sea*. Fonte: Andalou Agency.

A publicização da foto de Hassouna trouxe novamente à tona ícones do imaginário político revolucionário ocidental. Em sua cobertura midiática global, a imagem foi prontamente comparada à obra de Delacroix, *A liberdade guiando o povo*, por agências de notícias como a BBC e a Al Jazeera, partindo da associação evidente entre ambas sugerida pela presença da bandeira trêmula e da exibição do peito desnudo do protagonista em meio a um cenário de conflito insurrecional. O analista político palestino-americano Yousef Munayyer, diretor-executivo da Campanha Americana para os Direitos Palestinos, por sua vez, compartilhou a imagem em sua conta pessoal no Twitter, com a legenda “Quando um Michelangelo com uma câmera captura Davi lutando contra Golias

---

em ação” (Munayyer 2018. Tradução nossa), recolocando o simbolismo bíblico em circulação com o referido “*pathos* do herói guerreiro” (Warburg 2012, 70).

### Imagens do lançamento de pedras: diferença e repetição em 3 filmes de arquivo

Refletiremos a seguir como a imagem do lançador de pedras foi utilizada no documentário de Salles como um tropo organizador do circuito dos afetos revolucionários em foco no filme, ultrapassando os sentidos propostos pela sua montagem. Em uma pausa significativa para o documentário, após destacar o “encantamento” de sua mãe, Elisa, em sua viagem à China como uma abertura para a beleza do mundo, aos vinte e sete minutos, o fluxo de imagens de arquivo se detém em um breve plano americano em preto e branco do dia 6 de maio de 1968, o qual focaliza um jovem anônimo no Boulevard Saint-Germain, em Paris, arremessando impetuosamente uma pedra do calçamento contra as forças policiais parisienses, fora do quadro (Imagem 13). O uso dessa imagem como um tropo fundamental para o imaginário revolucionário reconstruído no documentário de Salles oferece importantes pistas para compreender a construção poético-visual da narrativa hegemônica de “Maio de 68”, entre outros levantes da contemporaneidade.



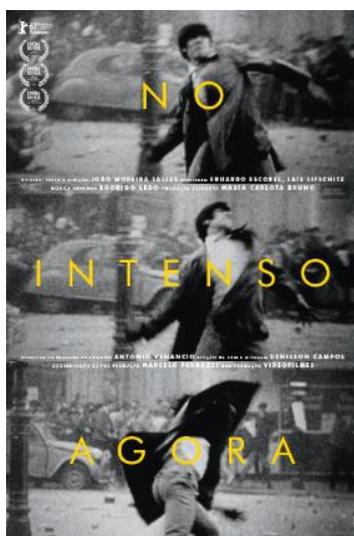
**Imagem 13.** Fotograma de filme de arquivo francês. Fonte: *No Intenso Agora* (JMS, 2017).

Após sua primeira exibição no documentário, o plano em detalhe do arremesso é repetido com velocidade reduzida, aumentando a dramaticidade da imagem e favorecendo a atenção aos seus detalhes, para uma análise pormenorizada, quadro a quadro, a partir da qual o narrador lhe atribui a qualidade de síntese visual do processo histórico que se desenrolou nas semanas de intensa mobilização popular de maio de 1968, na França. A voz *over* fragmenta e descreve analiticamente esse processo em três etapas, as quais estariam adequadamente representadas nessa imagem, que se resumiriam no aumento da tensão social e política, seguido da liberação de energia na explosão

---

das revoltas, redundando em um retrocesso político.

Em uma interessante análise dos cartazes promocionais de *No Intenso Agora*, produtos fundamentais entre as estratégias publicitárias cinematográficas, o jornalista Gabriel Araújo observa que a divisão dessa imagem do lançador em três *frames*, os quais compõem o principal cartaz de divulgação do filme (Imagem 14), indica o *modus operandi* de seu diretor, “uma ótica que guiará toda a narrativa do documentário: o movimento, perseguido de perto pela imediaticidade” (Araújo 2018). Podemos considerar que o arco narrativo do filme se espelha nessa estrutura temporal tripartite estabelecida a partir dessas imagens, em um movimento que contempla experiências individuais e coletivas de alegria e felicidade, bem como a intensificação da euforia revolucionária, passando pelo extravasamento das pulsões nos motins e revoltas, e se encerra com considerações sobre as reações conservadoras, o retrocesso político, as perdas humanas e o alvorecer de uma certa melancolia, a qual identificamos a uma saudade do futuro. Apesar da divisão formal do documentário em duas partes, essa estrutura tripla descreve melhor o seu *modus operandi*, como diz Araújo, considerando que a primeira parte abrange a crescente tensão da narrativa até o clímax, enquanto, na segunda, são realizados os balanços de tais experiências históricas.



**Imagem 14.** Cartaz oficial de divulgação de *No Intenso Agora*. O cartaz utiliza os três *frames* da imagem do lançador.  
Fonte: Site Oficial *No Intenso Agora*.

Esse plano do filme de arquivo francês presente no cartaz de *No Intenso Agora* e incorporado ao documentário também está entre as imagens de arquivo que integram o afamado *O Fundo do Ar é Vermelho*, de Chris Marker. Editado com um filtro azul e inserido na primeira parte do filme, denominada “Mãos frágeis”, esse plano foi utilizado pelo diretor francês em uma montagem diversa da realizada no filme de Salles, fazendo suceder ao arremesso citado outras cinco imagens semelhantes, sem a ênfase no recuo do gesto do lançador. Em uma citação do antológico filme de

---

Marker, a imagem em questão é seguida de outras análogas em uma longa sequência montada para o documentário brasileiro, a qual foi excluída de sua edição final. Inserida nos extras do seu DVD com o título “Paralelepípedos”, essa sequência apresenta uma tipologia dos estilos de arremesso dos manifestantes de “Maio de 68” proposta pelo narrador.

Para Didi-Huberman (2017a, 18), a estilização de momentos passados de esperança política e insurrecionista, como promovida pelo glossário das formas de lançamento elaborado na sequência excluída na edição final de *No Intenso Agora*, anestesiará de certo modo a dimensão prática e política dos levantes. Contudo, destacamos que a sequência “Paralelepípedos”, ainda que neutralizasse parte do *páthos* violento dos atos documentados, foi excluída da versão final do filme. Essa decisão evidencia uma reação a uma montagem de imagens cujo sentido<sup>6</sup> poderia ter causado uma perturbação na reavaliação do “Maio de 68” proposta em *No Intenso Agora*: a sucessão de lançamentos sugere uma potência de insurreição dos levantes, enquanto fenômeno coletivo, que foi atenuada pela exibição de apenas um lançamento, do qual o narrador destaca o recuo. Essa estratégia pode ser avaliada comparando-se o uso do plano feito pelo cineasta francês com o realizado na produção de Salles, tal como demonstra Migliorin (2018, 182), ao criticar o isolamento da imagem para a elaboração de conclusões metafóricas.

Podemos considerar que na montagem com a imagem isolada do lançador, ao individualizar sua ação, perde-se relativamente sua força emancipatória, uma vez que a potência desse gesto é maior quando sucedida por outros atos de insurreição, como podemos ver no filme de Marker e na sequência “Paralelepípedos”. Afinal, “no levante é com outros corpos que um corpo participa”, como diz Judith Butler (2017a, 24).

A menção ao filme de Marker permite identificar algumas das tradições visuais as quais *No Intenso Agora* articula quando mobiliza ícones que se tornaram referências da história e da historicidade do “Maio de 1968”. Na ocasião do lançamento de *No Intenso Agora*, em 2017, a imagem do lançador de pedras, historicamente marcada por sua intermitência e fragilidade, pelo intervalo de suas aparições, desaparecimentos e reaparições incessantes, como diria Didi-Huberman sobre as “imagens-vaga-lumes” (Didi-Huberman 2011, 86; 133), estabeleceu um diálogo mais direto com uma cena do filme *Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas*, do diretor francês Sylvain George. Lançado no mesmo ano e apresentado ao lado do filme de Salles nos festivais de cinema documentário em Paris, Buenos Aires e no Brasil, esse aclamado documentário experimental

---

<sup>6</sup> As denominações propostas pelo diretor para os diferentes modos de lançamento são: “estilo clássico”, “de baixo *pra cima*”, “a meia altura”, “sem estilo”, “lançamento diurno”, “noturno simples”, “noturno contra barreira de fogo”, “noturno contra barreira de fumaça”, “*outdoor*”, “protegido por marquise”, “lançamento contra objetos semoventes”, “lançamento simples”, “lançamento duplo”, “lançamento coletivo”, “estilo saque e voleio”, “toma lá dá cá”, “*rock ‘n roll*”, “vigoroso”, “cauteloso”, “no qual se mantém uma distância prudente do alvo”, “estilo sorrateiro ou malandro”, “categoria telhado”, “com movimento coordenado de perna”, “lançamento sem convicção”, e “lançamento ‘dane-se a disciplina militar’ ou ‘já não aguento acatar ordens’”.

---

dedicado a Andrea Tonacci, morto em 2016, o qual traz no título uma referência irônica a um livro póstumo de Ernst Hemingway,<sup>7</sup> retrata as paisagens urbanas de Paris desde os graves atentados terroristas ocorridos no final de 2015 até a crise dos refugiados em 2016.

Em meio às inúmeras imagens de mobilizações públicas presentes no documentário de George, que dialogam com aquelas exibidas no filme de Salles, a ação de um manifestante durante os movimentos de protesto contra a reforma trabalhista na França, em 2016, encarna a “fórmula de *páthos*” do corpo em um movimento circular (Imagem 15). Nessa imagem, vemos reproduzida em plano médio, contra a luz, a silhueta do gesto de levante realizado na praça pública em maio de 1968 contra a força repressiva do Estado francês, na mesma cidade, por tantos outros jovens, como o personagem da cena destacada em *No Intenso Agora*. Por meio dessa economia visual de formas e símbolos, os corpos individuais insurretos representam uma coletividade sublevada, acionando na memória cultural e histórica gestos de revolta e desejos de emancipação social e política.



**Imagem 15.** Lançador em protesto contra a reforma trabalhista na França, em 2016. de Fonte: *Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas* (Sylvain George, 2017).

Na sobrevivência de um “*pathos* teatral e heroico” (Warburg 2012, 69) que advém como imagem, no documentário de Salles, como no de George, sua expressão é investida pela ordem simbólica, fazendo do movimento circular do corpo um gesto revolucionário, em sua concepção moderna, segundo a qual o conceito de revolução está “indissociavelmente ligado à ideia de que o curso da história de repente se inicia de novo, de que está para se desenrolar uma história totalmente nova, uma história jamais narrada ou conhecida antes” (Arendt 2011, 56). Essa potência de novidade descrita pelo *páthos* seria adquirida na repetição do gesto, quando ele se transfigura de

---

<sup>7</sup> O livro *Paris é Uma Festa*, escrito por Hemingway entre 1957 e 1960 como um relato de suas memórias felizes na Paris da década de 1920, foi lançado em 1964 a partir da edição de seus manuscritos por Mary Hemingway, viúva do escritor.

---

múltiplas formas, ou seja, na imitação de sua fórmula iconográfica em cada novo lançamento, no qual ela é atualizada de forma diferencial.

### **Imagens que inflamam desejos de emancipação social**

Entre as imagens permanentemente capturadas no espaço público e reinscritas nas narrativas de levantes, como o punho em riste ou a mão segurando uma bandeira, o lançador de pedras assume certa centralidade, como em *No Intenso Agora*, no qual é a partir dele que são agenciadas diferentes imagens, de temporalidades diversas, para a construção de uma figurabilidade cinematográfica dos movimentos políticos ocorridos em diferentes partes do mundo no final da década de 1960. Como um tropo, a imagem do lançador opera no filme de Salles como articulador para a compreensão dos demais eventos históricos abordados, sintetizando os processos de concentração de energia, explosão e retrocesso como etapas que se sucederiam invariavelmente. Mais especificamente, o tropo do lançador constitui uma metáfora que estabelece a similaridade na diferença, atribui sentido de equivalência ou identidade entre experiências históricas distintas (White 1994, 92).

Por meio desse recurso, ao descrever os acontecimentos em curso no final da década de 1960 em diferentes partes do mundo, o documentário indica o que deve ser tomado como seu ícone. Mas além de estabelecer uma forma tripartida a qual sugere uma interpretação simplista para esses eventos, o uso da imagem do lançador, com a exposição do corpo masculino branco e jovem, reforça o paradigma da resistência viril, uma ideia de heroísmo revolucionário associada ao vigor masculino, além de ressaltar a ação individual em detrimento da mobilização social. Esse recurso reitera a visualidade hegemônica elaborada para as manifestações políticas, a qual oblitera outros corpos e inclusive sua representação coletiva. Afinal, o uso generalizante de uma imagem reduz a diversidade das experiências históricas ao denominador comum da representação (Zacarias 2020, 133).

Por outro lado, do ponto de vista ressaltado por Didi-Huberman (2021, 447) segundo o qual as imagens transmitem a sobrevivência dos gestos revolucionários, podemos surpreender a passagem do afeto à ação nos corpos e nos gestos insurgentes, como nas diferentes imagens do lançamento de pedra. Isso não significa que o gesto sintetiza uma emoção, mas que faz “transbordar o seu sentido” (Ibid., 345). Na medida em que a “fórmula de *páthos*” de um discóbolo da Antiguidade vem investir a urgência de fenômenos políticos contemporâneos, aos quais estão associadas representações de emoções ligadas ao *páthos* revolucionário, como sintoma ou retorno do recalcado (Ibid., 244), o *páthos* se apresenta como “o fato mais elementar do qual resulta um devir”, como o definiu Deleuze (1976, 52). Assim, o *páthos* põe a história em êxtase, explode o

---

tempo cronológico, homogêneo e vazio e revela a coexistência de temporalidades heterogêneas, inserindo o anacronismo na (re)montagem da temporalidade, motivo pelo qual Didi-Huberman o descreve como “virtude revolucionária fundamental” (Didi-Huberman 2021, 445-446).

Desse modo, a identificação de uma “fórmula de *páthos*” no movimento do lançador satisfaz igualmente o critério filosófico recomendado por Didi-Huberman, no sentido de favorecer a problematização dos próprios conceitos de fórmula e *páthos*. Podemos considerar que haveria na forma gestual do lançamento de pedras cristalizada em imagens de levantes, a presença de um *páthos* revolucionário, voltado para a novidade e a liberdade, como diria Hannah Arendt, referindo-se à “experiência da capacidade humana de dar início a algo novo” (Arendt 2011, 63).

O gesto também é, portanto, um ato performático, uma memória performada ou a performance de uma memória sobrevivente. Se atentarmos à performatividade específica do corpo, como chama a atenção Judith Butler (2018), ela abrange tanto a fala quanto as reivindicações da ação corporal, do gesto, do movimento, da congregação, da persistência e da exposição a uma possível violência. Podemos, então, identificar na forma corporizada do lançador de pedras, conforme exibida no filme de Salles, além de uma ação performativa, um exercício do direito de aparecer, “uma demanda corporal por um conjunto de vidas mais vivíveis” (Butler 2018, cap. 1). De acordo com a autora,

a performatividade do animal humano acontece por meio do gesto, da atitude, dos modos de mobilidade, do som, da imagem e dos vários meios expressivos que não podem ser reduzidos às formas públicas de fala verbal. Esse ideal republicano ainda precisa abrir caminho para um entendimento mais amplo da democracia sensata. A maneira como nos reunimos nas ruas, cantamos ou dizemos palavras de ordem, ou mesmo ficamos em silêncio pode ser, é, parte da dimensão performativa da política, situando a fala como um ato corporal entre outros. Então os corpos certamente agem quando falam, mas a fala não é a única maneira pela qual os corpos agem – e certamente não é a única maneira pela qual agem politicamente (Butler 2018, cap. 6).

De modo semelhante, Didi-Huberman afirma sobre os corpos em levante: “[...] é como se os corpos protestantes, ao *serem expostos*, se abrissem para o mundo e quisessem abrir o próprio mundo com o gesto de seus braços agitados, seus braços estendidos para a frente” (Didi-Huberman 2018a, 14. Grifo do autor. Tradução nossa). As imagens dos filmes de Salles e George, em especial, reforçam o direcionamento prospectivo do gesto dos lançadores de pedras ao apresentá-lo lateralmente, sendo executado da esquerda para a direita, reproduzindo o padrão linear do sistema de escrita e leitura ocidental (Bernardo 2019). Combinada à orientação fisiológica vertical e para a frente do corpo humano (Elsaesser 2018, 57), essa convenção estabelece horizontalmente um sentido temporal de causalidade, o qual, mobilizado para a interpretação das imagens em questão, projeta a expectativa da continuidade de seu movimento no espaço invisível do fora de campo, ou seja, de seu potencial desdobramento, do prolongamento indefinido de sua duração.

---

Em vista do caráter da imagem como operador temporal de sobrevivências, como propôs Didi-Huberman, na esteira do pensamento de Warburg e Benjamin, relativamente à sua “potência política relativa a nosso passado como à nossa ‘atualidade integral’, logo, a nosso futuro” (Didi-Huberman 2011, 119), a montagem cinematográfica com tais imagens visuais, como realizada em *No Intenso Agora*, apresenta um potencial insurgente ao reinscrever no presente as histórias das lutas populares, reinventar nossas esperanças políticas e engendrar novas formas de imaginar o futuro, emancipado das múltiplas amnésias históricas (Jameson 2000, 186). Como sugere Mauad (2014, 132): “Talvez, nas imagens poéticas que acampam nos protestos mundo afora, se elaborem novas formas de conceber a ordem do tempo, em que o passado possa ter um futuro e o futuro não faça tábula rasa de seu passado”.

## Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. Em Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- Agamben, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, p. 09-14, jan.2008.
- Agamben, Giorgio. “Notes sur le geste”. *Le magazine*, Jeu de Paume, 5.04.2013. Traduit de l’italien par Daniel Loayza. Ce texte a été initialement publié en 1991 dans le numéro 1 de la revue Trafic (hiver 1991, p.33-34). Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2013/04/giorgio-agamben-notes-sur-le-geste/>. Último acesso em: 28 jan. 2020.
- Alacaci, Ahmet Salih. “Andalou Agency’s photo of Gaza protester goes viral”. *Andalou Agency*, 26 out. 2018. Disponível em: <https://www.aa.com.tr/en/middle-east/anadolu-agencys-photo-of-gaza-protester-goes-viral/1293913>. Último acesso em 6 jul. 2020.
- Araújo, Gabriel. “Chacoalhando uma imagem congelada”. *Revista Fale de Cinema*, 10 abr. 2018. Disponível em: <https://medium.com/fale-de-cinema/chacoalhando-uma-imagem-congelada-9a8060ecd050>. Último acesso em 4 nov. 2019.
- Arendt, Hannah. “O significado de Revolução.” Em *Sobre a Revolução*. Tradução de Denise Bottmann. p. 47-91. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- Benjamin, Walter. “Paris, capital do século XIX <Exposé de 1939>”. Em *Passagens*. p. 53-67. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- Banksy. *Wall and Piece*. Century: Londres, 2005.
- Bernardo, Gustavo. “Como se lê uma imagem?”. *Revista Eletrônica do Vestibular UERJ*, Rio de Janeiro, Ano 12, n. 32, 2019. Disponível em: [https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq\\_coluna=78](https://www.revista.vestibular.uerj.br/coluna/coluna.php?seq_coluna=78). Último acesso em 13 jul. 2020.
- BNF. *Mai 68*, “Expositions”. Disponível em: <http://www.expositions.bnf.fr/mai68/index.htm>.
-

Último acesso em 27 abr. 2020.

Boehm, Gottfried. “Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica”. Em *Pensar a Imagem*, Alloa, Emmanuel. p. 23-38. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

Butler, Judith. “Levante”. Em *Levantes*, org. Didi-Huberman, Georges. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 23-36.

Declais, Jean-Louis. *David raconté par les musulmans*. Les éditions du CERF. França, 1999.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Editora Rio, 1976.

Didi-Huberman, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Didi-Huberman, Georges. “Conflicts of gestures, conflicts of images”. *The Nordic Journal of Aesthetics*, v. 27, n. 55-56, p. 8-22, 2018a.

Didi-Huberman, Georges, org. *Levantes*. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017a.

Didi-Huberman, Georges. “Olhos Livres da História”. *Ícone*, Recife PGC/UFPE, v. 16, ed. 2, p. 161-172, 3 nov. 2018b.

Didi-Huberman, Georges. *Povo em lágrimas, povo em armas*. Trad. Hortencia Lencastre. São Paulo, SP: N-1 edições, 2021.

Didi-Huberman, Georges. “Povos expostos, povos figurantes”. *Vista – Revista de Cultura Visual*, nº 1, 2017b, p. 16-31.

Didi-Huberman, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, p. 206-219, 30 nov. 2012.

Didi-Huberman, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016b.

Didi-Huberman, Georges. *Remontagens do tempo sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018c.

Didi-Huberman, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Didi-Huberman, Georges. (dir.) *Soulèvements*. Paris, Jeu de Paume: Gallimard, 2016a. E-book.

"Eco, Umberto, org. *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

Elsaesser, Thomas. *Cinema como arqueologia das mídias*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

Fundação Gilles Caron. “Gilles Caron”, Boutique. Disponível em: <https://shop.fondationgillescaron.com/>. Último acesso em 14 abr. 2020.

Flusser, Vilém. *Gestos*. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2014.

Freitas, Nathália de. “Grafites feministas: espaço de luta e resistência na arte urbana (2000-2018).” Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH),

Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2019.

Galleria Borghese. “David”. Disponível em:  
<https://galleriaborghese.beniculturali.it/opere/david/>. Último acesso em 13 mai. 2020.

Hauser, Arnold. “Classicismo e democracia”. Em *História social da arte e da literatura*. (não paginado). São Paulo: Martins Fontes, 1995. E-book.

Husein, Muhamad Subhi Mahmud Hasan. “A Intifada como gesto”. Tese (Doutorado). Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem, 2019.

Jameson, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

Lessa, Fábio de Souza. *Atletas na Grécia Antiga: da competição à excelência*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2018.

Magnum Photos. “Catalogue, Bruno Barbey – Brazil”, s/d. Disponível em:  
<https://pro.magnumphotos.com/Catalogue/Bruno-Barbey/1966/BRAZIL-NN112724.html>. Último acesso em 13 abr. 2020.

Mauad, Ana Maria. “Como nascem as imagens? Um estudo de história visual”. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014.

Mauad, Ana Maria, e Maurício Lissovsky. “As mil e uma mortes de um estudante: foto- ícones e história fotográfica”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol 34, nº 72, p.4-29, Janeiro-Abril 2021.

Migliorin, Cezar. “No intenso agora, de João Moreira Salles ou como domesticar o acontecimento”. *Revista Eco Pós*, Dossiê 50 anos de 1968, v. 21, n.1, 2018, p. 176-184.

Munayyer, Yousef. Postagem do Twitter. 24 out. 2018, 9h33min. Disponível em:  
[https://twitter.com/YousefMunayyer/status/1055074784994869248?ref\\_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1055074784994869248%7Ctwgr%5E&ref\\_url=https%3A%2F%2Fwww.aljazeera.com%2Fnews%2F2018%2F10%2Fimage-palestinian- protester-gaza-viral-181024113924724.html](https://twitter.com/YousefMunayyer/status/1055074784994869248?ref_src=twsrc%5Etfw%7Ctwcamp%5Etweetembed%7Ctwterm%5E1055074784994869248%7Ctwgr%5E&ref_url=https%3A%2F%2Fwww.aljazeera.com%2Fnews%2F2018%2F10%2Fimage-palestinian- protester-gaza-viral-181024113924724.html). Último acesso em 6 jul. 2020.

No Intenso Agora. “Cartazes”. Disponível em: <https://www.nointensoagora.com.br/fotos/>. Último acesso em 14 abr. 2020.

No Intenso agora. João Moreira Salles, Brasil, 2017.

O Fundo do Ar é Vermelho. Chris Marker, França, 1977.

O’Neill, Alexandre. “Canção”. Em *Tempo de Fantasmas*, 1951. Disponível em:  
<https://alexandreoneill.bnportugal.gov.pt/cancao/>. Último acesso em 02 mai. 2022.

Paris é Uma Festa – Um Filme em 18 Ondas. Sylvain George, França, 2017.

Poivert, Michel. Gilles Caron. *Le Conflit intérieur*. Lausanne, Musée de l’Élysée/Arles, Photosynthèses, 2013, p. 236-237.

Rancière, Jacques. “Um levante pode esconder outro”. Em *Levantes*, org. Didi-huberman, Georges. Tradução: Jorge Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco, Eric R. R.

---

Heneault. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 63-70.

Sumpf, Alexandre. “Mai 1968: les barricades”. *Histoire par l'image, mai. 2018*. Disponível em: <https://histoire-image.org/fr/etudes/mai-1968-barricades>. Último acesso em 28 jan. 2021.

Tari, Marcello. “Prefácio à edição brasileira”. Em *Um piano nas barricadas: por uma história da Autonomia, Itália 1970*. N-1 edições: São Paulo, 2019.

Warburg, Aby. “Dürer e a antiguidade italiana”. *Cadernos Benjaminianos*, n. 5, Belo Horizonte, jan.-jun. 2012, pp. 66-72.

Warburg, Aby. “Mnemosyne”. Em Dossiê Aby Warburg. Organização Cezar Bartholomeu. *Revista Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

White, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios de crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.

Zacarias, Gabriel Ferreira. “Cultura Visual e Política”. Em *A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar*, orgs. Schiavinatto, Iara Lis, e Patrícia Meneses. p. 125-138. Vitória: Editora Milfontes, 2020.

Recebido em 20 de setembro de 2023

Aprovada em 02 de novembro de 2023