

Parte 3 - Com CachoeiraDoc
Imagem performativa, ação direta, desobediência: um cinema
de ocupação

Pedro Severien

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

SEVERIEN, P. Imagem performativa, ação direta, desobediência: um cinema de ocupação. In: CESAR, A., MARQUES, A. R., PIMENTA, F., COSTA, L., eds. *Desaguar em cinema: documentário, memória e ação com o CachoeiraDoc* [online]. Salvador: EDUFBA, 2020, pp. 157-174. ISBN: 978-65-5630-192-1.
<https://doi.org/10.7476/9786556301921.0011>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Imagem performativa, ação direta, desobediência: um cinema de ocupação

Pedro Severien

Quando os corpos se reúnem em assembleia e ocupam coletivamente o espaço público, ou o espaço comum, a ser coabitado, Judith Butler (2015) afirma que não é só através da produção de discursos que um sentido se constrói. Algo antecede a produção dessa narrativização e já há um sentido anterior a qualquer demanda que os grupos façam, uma vez que a liberdade de se manifestar é distinta da liberdade de expressão. Em circuitos de comunicação ou no espaço virtual, pode-se manter a prerrogativa de falar o que se quiser (inclusive o discurso de ódio tão fartamente disseminado nas redes digitais), mas o ato de manifestar-se em coletividade está permanentemente em risco. Isso porque os encontros coletivos transbordam o que na superfície significam, e esse modo de significação pressupõe uma incorporação da ação, uma performatividade plural.

Butler nos dirá que às vezes a questão não é ter poder e então ser capaz de agir, mas sim agir e nessa ação conquistar a força que se necessita para lutar. Nesse gesto reside a potência da performatividade, como uma forma de ação com o acontecimento, fazendo da atividade articulada com o espaço, com os corpos e com o real o agenciamento produtor da política. A manifestação coletiva opera para instaurar esse espaço da política que antes não estava lá ou era ocupado por mecanismos de normatização e policiamento, sejam do Estado, do mercado ou da sociedade.

A partir de um senso cada vez mais individualizado de ansiedade e fracasso, a assembleia pública incorpora a visão de que esta é uma condição social compartilhada e injusta, e essa assembleia decreta uma forma de convivência provisória e plural que constitui uma alternativa ética e social distinta à 'responsabilização'. Como espero sugerir, essas formas de assembleia podem ser entendidas como

versões emergentes e provisórias da soberania popular. (BUTLER, 2015, p. 1516)

As inovações tecnológicas do vídeo digital e suas câmeras portáteis, e a associação desse tipo de captação audiovisual à sua difusão nas redes digitais, instauraram mudanças de paradigmas para o cinema em geral, mas especialmente para o documentário e o cinema militante. A possibilidade da transmissão ao vivo das imagens e dos sons via *streaming* reconfiguram o lugar do sujeito-câmera. Em situações de conflitos de rua, como nas manifestações de junho de 2013, por exemplo, inúmeros *videoativistas* imbricam justamente essas dimensões que esse termo opera: carregam o vídeo ao mesmo tempo que exercem seu ativismo. Essa junção cria uma imanência da imagem com o corpo de quem filma. A câmera reage assim como o corpo, com as imagens tremidas, as reações de voz e som não programadas. O sujeito-câmera passa a ser também um corpo-câmera.

A partir dessa sobreposição de corpos e câmeras, ou mesmo, de corpos coletivos e imagens produzidas coletivamente, se faz uma parte significativa do cinema militante realizado desde 2013 no Brasil. As inúmeras manifestações que ocorreram de 2013 a 2018, como as jornadas organizadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) inicialmente, ou os eventos do Movimento Brasil Livre (MBL), entre outros, que tiveram a mobilização e a participação de uma dita “nova direita”, servem para reconfigurar politicamente e simbolicamente as ruas. A imagem da coletividade nas ruas se atualiza tanto em sua face de emergência de potências de emancipação, com produção de autonomia em relação a estruturas tradicionais como partidos e sindicatos, quanto em seu viés retrógrado de um neofascismo.

Parto de um recorte temporal dentro da programação do CachoeiraDoc, de 2013 a 2017, para observar alguns dos gestos que se apresentam em filmes militantes conectados direta ou tangencialmente à questão do *direito à cidade*¹ e à relação com uma performatividade coletiva. Dos filmes exibidos em Cachoeira, me volto para *Audiência pública(?)*; *Corpos políticos*; *Na missão, com Kadu*; *Onde começa um rio*; *Quilombo Rio dos Macacos*; e *Ressurgentes: um filme de ação*. Se o

1 David Harvey define o direito à cidade como um direito “mais coletivo do que individual, uma vez que reinventar a cidade depende inevitavelmente do exercício de um poder coletivo sobre o processo de urbanização. A liberdade de fazer e refazer a nós mesmos e a nossas cidades [...] é um dos nossos direitos humanos mais preciosos, ainda que um dos mais menosprezados”. (HARVEY, 2014, p. 28)

CachoeiraDoc se tornou um eficaz termômetro do cinema militante contemporâneo no país, olhar esse ajuntamento de filmes revela gestos de intervenção de realizadores e realizadoras em peças feitas em caráter de urgência, mas também em um acompanhamento histórico de movimentos sociais.²

A ênfase, portanto, está na busca por um certo sentido que emana da prática associativa entre as imagens para identificar linhas de força, gestos comuns, estratégias que transbordam o regime de representação. Não sem um certo senso de liberdade, o meu objetivo principal é me aproximar desses empreendimentos estético-narrativos em conjunção com as relações de poder e presença no campo e no antecampo das imagens. Estaria em operação nesses filmes uma performatividade dos corpos, mas também da imagem? Nesse sentido, mobilizo outros títulos que não integraram a programação do festival, são eles: *Novo apocalipse Recife* e *O grande clube*. E trago ainda uma dimensão pessoal para a análise, uma vez que sou correalizador de algumas das ações audiovisuais citadas, resultado do meu engajamento no Movimento Ocupe Estelita. Com essa *aproximação* dos acontecimentos (imagens e ocupações), argumentarei, a partir da leitura dos filmes, sobre uma performatividade da imagem – um cinema de ocupação.

A imagem desobediente

Uma ação direta implica uma estratégia de combate na qual um gesto serve para engendrar outros gestos. Ou seja, nenhuma ação direta visa meramente a sua realização, mas o desdobramento daquele acontecimento em outros. Obviamente, não há como ter certeza dos acontecimentos posteriores a uma determinada ação. Não há uma fórmula política que dê conta de todas as variáveis e também dos dispositivos a serem acionados pelos adversários ou mesmo por aliados, ou ainda incertos reflexos dos indivíduos auto-organizados para a ação. Há uma instabilidade crônica numa ação direta. Por ação direta, podemos entender uma ocupação, uma manifestação de rua, um bloqueio, um motim, uma intervenção

2 Escolho esse recorte não por uma hierarquia, afinal há uma imensidão transformadora produzida nos cinemas indígenas, nos cinemas feitos por mulheres e por autoras e autores negros que vêm contestar e desestabilizar lugares produzidos historicamente para a elite branca, majoritariamente masculina, também no cinema. O foco nas relações entre cinema militante e cidade deriva de pesquisas prévias que empreendi nessa área, assim como uma prática exercida enquanto realizador e ativista.

em um determinado espaço de fluxo para produção material ou simbólica de uma determinada comunidade ou sistema de governo.

Quando assisti a *Ressurgentes: um filme de ação direta*³ (Distrito Federal, 2014, 75 min), de Dacia Ibiapina, senti essa instabilidade nas imagens produzidas pelos ativistas do MPL. A começar pela cena inicial, na qual um caixão é empurrado para dentro da Câmara Legislativa do Distrito Federal, mas é impedido por seguranças e funcionários da instituição postos à porta. O então governador do Distrito Federal era José Roberto Arruda, flagrado em vídeo recebendo propina. A imagem do caixão tentando furar o bloqueio na Câmara Legislativa e o vídeo de Arruda sentado num sofá recebendo maços de dinheiro produzem uma curiosa relação entre o que uma imagem faz e o que uma imagem pode fazer. Para muitos, o vídeo do político corrupto recebendo dinheiro gera indignação, como um grito mudo diante de uma gigantesca máquina de vampirismo social. Para outros, a imagem-denúncia serve apenas como mais uma pontual evidência do violento funcionamento das instituições, que servem justamente a esse propósito. E só um gesto de dignidade, um gesto de intransigente simplicidade pode desfazer esse nó: pôr abaixo os muros, os pelotões, os discursos, as estruturas.

Talvez, em relação a uma dimensão produtiva da instabilidade das imagens, eu me refira mais às imagens realizadas pelos ativistas do MPL Brasília do que à articulação narrativa de *Ressurgentes*. Ao escolher o depoimento como instrumento para uma costura histórico-política, e centrar em poucos integrantes mais graduados essa fala, há uma natural redução da instabilidade da ação direta. Não digo isso como uma crítica totalizante, afinal nenhum filme se faz enquanto uma expressão plena e completa de determinado acontecimento político. Pouco filmes são em si uma ação direta. Volto-me para essa escolha, que nos informa de um gesto do filme. Nesse caso, os extremos – descontrole e controle – operam para um propósito que me parece útil: falar de uma urgência histórica de uma maneira a partilhar seus vestígios com um desejo de comunicabilidade.

A perspectiva do filme de lidar com o desenvolvimento de uma mobilização política ao longo de anos de construção traz essa força do tempo, mas não só. Pode articular de forma genuína os elementos estratégicos e táticos de uma série de gestos políticos. Assim, o filme é panfletário no sentido de que um panfleto carrega proposições aplicáveis à determinada situação. O termo panfletário vem

3 Exibido em 2015 no CachoeiraDoc.

recorrentemente associado a um tom pejorativo, como se o panfleto fosse uma versão achatada de uma perspectiva intelectual do real. Prefiro pensar que os panfletos carregam uma simplicidade dos gestos. Comunicam, portanto, não apenas aquilo que já carregam impresso em si, mas o desdobramento desse conteúdo na produção de uma força social potencialmente aplicada.

Numa disputa, não se deve recorrer a uma infantil “ética dos fatos”, como se devêssemos manter uma postura comedida ou derrotada diante da narrativa. Não desejamos que o adversário se utilize dos mecanismos de falseamento da realidade, é verdade. Mas a realidade é esse mecanismo de falseamento em operação o tempo todo. Melhor do que manter-se em negação ou inação, por que não assumir e investigar as possibilidades de um cinema de intervenção social⁴? A mídia corporativa age panfletariamente de forma incessante, transmitindo de forma eficaz fórmulas para modos de viver e estar no mundo. Na perspectiva totalitária do consumo, não há espaço para meias palavras, ou para meias imagens.

Mas apenas ser panfletário na perspectiva da transgressão, da liberdade ou da revolução não garante resultados transgressores, libertários ou revolucionários. Se partimos do pressuposto de que o capital tem a mídia corporativa como agente de produção de seus panfletos, usar as armas do inimigo não garante necessariamente a vitória, assim como não produz necessariamente um efeito de emancipação. Os sentidos insurrecionais de um panfleto estão justamente em sua presença diante do acontecimento, em sua prática associada aos corpos. Didi-Huberman (2017) argumenta que os panfletos são objetos de gestos e objetos de ação. Ou seja, é somente lá, nesse campo de proximidade com os gestos de sublevação, no qual se pode tocar as coisas e os corpos que podemos presenciar a instabilidade produtiva de mudança para uma comunalização.

Em *Quilombo Rio dos Macacos*⁵ (Bahia, 2017, 120 min), de Josias Pires, o choque entre as pessoas que produzem sua permanência nesse mundo com suas estratégias de sobrevivência e sua cultura ancestral impacta a parede gélida da violência institucional. As idas e vindas em reuniões com representantes do poder

4 Segundo Nicole Brenez (2017, p. 71), o termo “cinema de intervenção social” foi cunhado por René Vautier segundo os seguintes aspectos: um trabalho de instantaneidade performativa que visa o sucesso de uma luta e a transformação concreta de uma situação de conflito declarado ou de injustiça estrutural; a difusão de uma contrainformação para agitar as energias; e a conservação de fatos para a história, constituindo documentos para transmitir uma memória das lutas às gerações futuras.

5 Exibido no CachoieraDoc em 2017.

público, ao longo de mais de 10 anos, em busca da regularização da ocupação e uma garantia mínima de permanência tranquila para centenas de famílias no território que dá título ao filme e que está situado em terreno da Marinha brasileira, expressam a força de resistência organizada pelos moradores do quilombo. O filme atualiza numa cena dissensual a violência de uma política de estado que criminaliza permanentemente a pobreza, a população negra e os gestos dessa resistência.

De todas as assimetrias presentes numa guerra entre governo e pessoas, o lado mais perverso parece ser o de uma “bem-intencionada” burocracia. A perspectiva de que é o Estado que irá prover uma determinada emancipação ao *incluir* as pessoas, fica evidente como sofisma em diversas sequências do filme, em audiências públicas, reuniões de trabalho e resultados frustrados depois de anos e anos de luta. O longa-metragem cartografa o vazio dos “pactos” feitos com as autoridades, ao mesmo tempo que vibra junto com a instabilidade promovida pela auto-organização dessa comunalidade produzida pelos moradores do quilombo Rio dos Macacos.

É dessa instabilidade em seu viés nômade que parece vir o grito de *Na Missão, com Kadu*⁶ (Minas Gerais, 2016, 28 min), de Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. A imagem de Kadu em uma manifestação que toma uma rodovia nos arredores de Belo Horizonte, num ato organizado pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) em busca da garantia de moradia digna a centenas de pessoas, é urgente e histórica de maneira indissociável. O “tremor das imagens” do qual fala Marker em *O fundo do ar é vermelho* (1977) ganha no relato expressivo de Kadu uma outra forma: a de uma imagem-corpo em que não é o motor da câmera que produz um descompasso com o acontecimento, mas o próprio sujeito em seu movimento, em sua mobilização, em sua disposição para atravessar o asfalto e a cortina de fumaça produzida pelas bombas de gás lacrimogêneo. Kadu abraça a sobrinha enquanto caminha, enquanto protesta, resiste e comunica. Sobreposições de uma vida que entoa um gesto de dignidade.

O filme realizado por Kadu naquele dia da violenta ação da polícia sobre os manifestantes é o dispositivo para uma vidência das sobreposições históricas e de futuro. O curta-metragem *Na missão, com Kadu* adiciona um trajeto pela ocupação onde Kadu vive; articula-se com a questão urbana, o direito à cidade;

6 Exibido no CachoeiraDoc em 2017.

surge como signo de um ajuntamento de lutas – as lutas por moradia, por transporte público gratuito e de qualidade, por mobilidade urbana, por uma expressão vital que é singular e partilhada ao mesmo tempo.

As ocupações, portanto, em seus diversos tipos e formas apresentam desdobramentos recentes e sobreviventes como táticas de intervenção política em outros campos, que não só o da luta por moradia ou terra. Assim, volto-me para um circuito próximo à minha prática enquanto ativista em movimentos como Ocupe Estelita, Ocupe Cine Olinda, ocupações das sedes do Ministério da Cultura (MinC) contra sua extinção logo após o golpe de 2016 e as ocupações universitárias contra a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) da Morte que restringe os investimentos sociais por 20 anos.

Uma das ações audiovisuais das quais participei é *Audiência pública(?)*⁷ (2014). Realizado junto com Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal e Marcelo Pedroso, o filme parte de uma das últimas audiências públicas sobre o Novo Recife, projeto de um condomínio de luxo para uma área pública de mais de 10 mil metros quadrados situada no cais José Estelita, nos arredores do centro histórico do Recife. As audiências eram uma reivindicação central do Movimento Ocupe Estelita, que pedia debate com a população e participação popular para definição da destinação do terreno. Devido à intensidade da disputa, tanto o Movimento Ocupe Estelita quanto o consórcio Novo Recife realizam uma grande mobilização para o encontro.

O capital imobiliário ativa um procedimento ao mesmo tempo perverso e eficaz: paga a moradores de uma comunidade pobre dos arredores do cais José Estelita – que será uma das mais afetadas, a comunidade do Coque – para fazerem uma claue a favor do projeto. O procedimento é revelado pelos realizadores quando passam a interpelar as pessoas que descem dos ônibus privados estacionados próximo ao auditório onde ocorrerá a audiência. Perguntam sobre a pauta do encontro, os motivos dessas pessoas estarem ali, se conhecem o projeto Novo Recife. As respostas vão evidenciando que aquelas pessoas não estão engajadas no debate sobre o Novo Recife. A narrativa do filme então tentará produzir uma reflexão em torno desse evento: como lidar com as contradições desse acontecimento?

Esse questionamento fará com que a narrativa não se limite às situações filmadas no dia da audiência pública, trazendo para a tela imagens históricas,

7 Exibido no CachoeiraDoc em 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HfOzcjSETYs>.

assim como operacionalizando um trânsito das imagens do acontecimento. A mídia corporativa em sua consciente leitura das superfícies dará vazão a uma imagem estável: a comunidade, pobre, preta, seria a favor do Novo Recife, enquanto o Movimento Ocupe Estelita, branco, e de classe média, contra.

Como desatar esse nó das visibilidades em jogo? Mas, mais do que isso, como articular um contato que vai além da imagem? Não poderíamos pressupor a tal ponto que houvesse uma unidade sobre os destinos para o cais na perspectiva da comunidade do Coque. Os contatos que o movimento já havia estabelecido na região indicavam sim um histórico de luta pela moradia em resistência à especulação imobiliária que recorrentemente promovia intervenções no bairro. Mas havia também um misto de apoio ao Ocupe Estelita, assim como ao projeto Novo Recife por parte de alguns, e o desconhecimento ou desinteresse por parte de outros, além da prática bastante comum de líderes comunitários sem legitimidade que funcionavam como agentes do capital.

Dado esse contexto, identificamos a necessidade de partilhar a leitura das imagens produzidas no dia da audiência. Não poderíamos ser nós, essa classe média, a estabelecer uma significação unívoca para esse dissenso. Ou seja, a complexidade da imagem impunha do ponto de vista político o imperativo de uma partilha. Assim, o filme só irá de fato articular sua potência reflexiva a partir dessa partilha, ao entregar as imagens para a espetatorialidade de um outro, convidando-o a uma leitura compartilhada. Chega-se, com isso, a um circuito que articula os corpos-câmera numa espécie de autoria compartilhada.

Assim, o cinema opera não apenas para reconfigurar os sujeitos na tela, mas impele os sujeitos que filmam a mostrarem-se com as imagens que realizam. Nessa perspectiva, os realizadores são tão autores quanto objetos através da imagem. Uma comunidade audiovisual, ou uma *comunalidade* audiovisual, se funda momentaneamente no filme. Isso estaria ligado a uma possibilidade de atravessar as imagens e estabelecer alianças entre diferentes sujeitos políticos.

Se perguntamos pelos recursos expressivos e pelas operações nos quais o cinema contemporâneo tem investido para criar novas figuras do comum de uma comunidade, a primeira coisa a ressaltar é que não basta que as relações de poder e de sujeição surjam como tema dos filmes; é necessário que eles produzam signos e relações capazes de desestabilizar o ordenamento social vigente, alcançando outras

formas sensíveis de experimentar o espaço e o tempo. (GUIMARÃES, 2015, p. 50)

Quando falo de uma imagem desobediente no título deste trecho, não evoco a imagem da desobediência civil (uma representação da desobediência). É gesto dos filmes em questão neste texto desobedecer à imposição de uma significação para a imagem política criada. Isso começa pela disposição dos realizadores de observarem a complexidade do acontecimento e de agirem sobre ele performativamente, como o fez Kadu, os ativistas do MPL, os moradores do quilombo Rio dos Macacos.

Corpos em ato

Se em *Audiência pública(?)*, um dos gestos do filme é produzir uma imagem partilhada para complexificar o acontecimento achatado pela mídia, em *Corpos políticos*⁸ (Pernambuco, 2016, 4 min), realizado pelo Movimento Mulheres no Audiovisual PE (Mape), o gesto contra-hegemônico é ainda mais frontal. O filme obteve expressivo número de visualizações e compartilhamentos nas redes sociais e utiliza-se de uma contundente sequência de contraposição de imagens para articular seu discurso político, com potente efeito sensível e estético. Em apenas quatro minutos e meio de duração, a densidade das imagens de um ato de rua organizado pela Marcha das Vadias Recife é articulada na montagem com discursos de violência contra a mulher propagados na televisão, em canais comerciais e legislativos.

O curta usa trechos de entrevistas exibidas em veículos da mídia por personagens que incorporam de forma expressa e gritante a cultura machista e a violência contra a mulher. Os sujeitos escolhidos são ícones midiáticos e políticos do Brasil contemporâneo: o ex-presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha; os pastores evangélicos e deputados federais, Silas Malafaia e Marco Feliciano; o ex-ator pornô, Alexandre Frota; o então deputado federal e fundamentalista de extrema direita Jair Bolsonaro (hoje presidente da República); entre outros.

O filme começa com a tela de um televisor sem sintonia, apenas com o ruído de tela. Essa imagem abstrata nos convida ao universo de embate proposto

8 Exibido no CachoieraDoc em 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lzISD-OmjP8>.

– da mídia à rua, da imagem aos corpos. E, assim, em seguida, vemos os rostos de mulheres que olham diretamente para a câmera. De maneira introdutória, o filme parece nos dizer que irá se utilizar de uma estrutura dialética, e sem subterfúgios, articulando esses dois polos. Com efeito de sintonização de canais, a narrativa alterna entrevistas de políticos conservadores e fundamentalistas com os gritos da multidão durante a marcha. O resultado dessa justaposição expõe uma evidência: a mídia propaga o discurso de violência contra as mulheres. A mobilização das ruas responde: “Eu chamei ela pra marcha e ela respondeu assim – Eu vou! Por nós, pelas outras e por mim!”. (CORPOS..., 2016)

O trabalho de pesquisa e levantamento dos acontecimentos midiáticos é particularmente eficiente, pois mesmo que esses discursos se repitam e se propaguem diariamente, é justamente a repetição e a saturação do fluxo de informações que garante suas permanências numa complexa engrenagem de esquecimento.

Os incidentes levantados na pesquisa midiática do filme incluem, por exemplo, o episódio no qual Jair Bolsonaro afirma que é justificável o estupro ao agredir a deputada federal Maria do Rosário. Bolsonaro diz: “jamais iria estuprar você, porque você não merece”. Já Eduardo Cunha afirma que o aborto legal deve ser pensado numa perspectiva na qual “não se pode achar que o corpo pertence à mulher”. Com declarações como essas, esses personagens político-midiáticos utilizam-se do espaço ofertado na grande mídia para modular seus discursos com um objetivo evidente: a espetacularização da política como uma tática de projeção e naturalização da violência de gênero. No circo eletrônico e virtual, os extremismos fundamentalistas tornam-se capital de alto valor na disputa por audiência.

Perto do final do filme, as imagens dos políticos e personagens desse teatro midiático vão se sobrepondo, como um canal mal sintonizado. Dessas sobreposições imagéticas ficam apenas fantasmas, figuras desmaterializadas, espectros desse *simulacro*. Nesse gesto estético, esses personagens se perdem nos ruídos de um televisor que não é capaz ainda de sintonizar a materialidade transformadora da multidão. Em ato de intervenção, com imagens carregadas de presença, podemos novamente pensar numa performatividade das imagens.

Como apontado por Jean-Louis Comolli (2008, p. 124), com o cinema “arte do corpo, do grupo e do movimento, torna-se finalmente possível tratar a cena política segundo uma estética realista, trazendo-a de volta da esfera do espetáculo

para a terra dos homens” e das mulheres. O ato de filmar o inimigo, nesse caso, já tinha sido realizado pelas forças colaboracionistas da grande mídia, e a montagem, realista em sua intervenção, desmaterializa um espetáculo e o reencena. Turvar as imagens dos agressores é apropriar-se de uma imagem-crime e bani-la. Os corpos em ato produzem então uma outra política dos corpos e da cena nas ruas. Mas seria essa “estética realista” a única a produzir uma desespetacularização da cena política? Não seria também possível à produção de cenas dissensuais com uma performatividade fabular da imagem?

Anarcoframes

*Novo apocalipse Recife*⁹ (Pernambuco, 2015, 7 min) centraliza o regime estético mesmo que fale de uma cidade múltipla, articulada pelas diferentes naturezas da imagem e das singularidades incluídas numa narrativa polifônica articulada em mais de 90 filmes realizados durante os anos 2000 no Recife. Trago esse número a partir de uma convocatória realizada pelo Movimento Ocupe Estelita para a produção de uma coletânea de filmes sobre a luta pelo direito à cidade no Recife. Mas em *Novo apocalipse Recife*, há um ataque frontal e unificado. Elege-se um alvo: a relação do prefeito da cidade do Recife, Geraldo Julio, do PSB, eleito em 2012 para o seu primeiro mandato e reeleito em 2016, com as empreiteiras que compõem o consórcio Novo Recife.

Essa diferença de abordagem entre os filmes citados até aqui, que se utilizam da forma documental, e o videoclipe anarco-futurista não deve ser encarada como uma “evolução” ou uma “progressão” baseada em uma suposta “escala” do confronto. Ressalto que os filmes escolhidos para este texto têm entre si uma proximidade fundadora no aspecto de que foram realizados por uma partilha performativa da autoria entre as pessoas e uma mobilização político-social. Feitas essas devidas ressalvas, gostaria de estabelecer uma relação entre as ações performativas e o exemplo desse filme em seu gesto de carnavalização da imagem institucional.

Em 2011, a saturação do projeto de verticalização da cidade começava a ganhar um contraponto através da mobilização social, mesmo que ainda dispersa e pontual, com os grupos de articulação pelos direitos urbanos e as “Torres

9 Não exibido no CachoeiraDoc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uEowji6xNBk>

Gêmeas” (dois prédios de luxo erguidos ilegalmente nas margens do centro histórico do Recife) como ponto de inflexão. Em 2014, a ocupação do cais José Estelita tinha funcionado como um centro catalisador da luta pela democratização do planejamento urbano. O Movimento Ocupe Estelita também tinha posto em pauta, a partir de uma prática operacionalizada durante a ocupação e posteriormente em atos de rua e outras ocupações de menor duração, a afirmação coletiva de outros modos de viver na cidade e de pensar a cidade.

A vivência coletiva da ocupação, as infrutíferas tentativas de negociação com o executivo municipal e a violenta reintegração de posse do cais, tinham marcado os corpos e a memória do movimento. No entanto, não acabariam por aí as tentativas de pressão social e negociação com a prefeitura. No dia 30 de junho de 2014, foi organizada pelo Movimento Ocupe Estelita uma ocupação do piso térreo do prédio da Prefeitura da Cidade do Recife. Numa ação que obteve visibilidade através das redes digitais e mobilizou toda a imprensa local, os ativistas montaram acampamento com uma pauta específica: que o projeto Novo Recife fosse cancelado.

O piso térreo foi ocupado logo no início da manhã. Imediatamente, o aparato municipal de segurança foi acionado, e em poucas horas o prédio foi fechado e o expediente encerrado. Dois dias depois, uma ordem judicial estabelecia a reintegração de posse determinando a saída dos ativistas até as 14 horas do dia 1º de julho, com a condicionante de que, caso os ocupantes não deixassem o prédio, entraria em ação o Batalhão de Choque da Polícia Militar.¹⁰

Diante desse contexto, surge o argumento para *Novo apocalipse Recife*. O gesto do filme coaduna com o gesto de um coletivo performático, a “Troça carnavalesca empatando tua vista”.¹¹ Utilizando-se de um tom carnavalesco e provocativo, a narrativa se assemelha a uma peça publicitária paródica na qual o prefeito do Recife, Geraldo Julio – reencarnado com uma máscara de papel – faz uma ode ao projeto Novo Recife.

10 Um resumo desse processo pode ser visto no filme *Ocupar, resistir, avançar* (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2KX6rirSw7c>. Acesso em: 28 maio 2018.

11 Descrição da Troça carnavalesca empatando tua vista contida em sua página no Facebook: “A Troça Carnavalesca Mista Público-Privada Empatando Tua Vista é um ato político-folião crítico à verticalização excessiva, que negligencia o planejamento urbano, a história do lugar, privatiza o descortinar das águas, a paisagem e a vista dos monumentos”. Disponível em: <https://pt-br.facebook.com/empatandoatuavista>. Acesso em: 4 ago. 2016.

Em uma série de situações lúdicas, o personagem-prefeito age em louvação às “qualidades” do projeto Novo Recife, seja dançando de sunga com a insígnia da bandeira de Pernambuco em frente aos espigões espelhados da beira-mar do bairro de Boa Viagem, seja sendo conduzido como um cachorrinho por uma das torres-fantasia da “Troça carnavalesca empatando tua vista”. Em um momento de clímax do filme, as torres-personagens crescem vertiginosamente, como Godzillas, esmagam trechos históricos e vulneráveis da cidade e catapultam o prefeito pelos ares como um super-herói.

Em meio a um emaranhado narrativo da mídia corporativa, das peças publicitárias e ações de marketing do capital imobiliário,¹² o gesto de produzir a imagem de um “novo” prefeito para uma “nova” cidade propõe desmascarar uma face nem sempre visível das relações de poder: a íntima associação de interesses privados na agenda de representantes do poder público.

O gesto de carnavalização do filme mantém-se associado a um gesto do movimento social. Na fase final de montagem do filme, o Movimento Ocupe Estelita decide ocupar a calçada em frente ao prédio onde mora o prefeito. A ocupação permitiu inclusive que uma cena dessa intervenção fosse incluída no filme, estreitando os laços entre a narrativa carnavalizada e a ação presencial performada pelo coletivo.

Essa busca pelo constrangimento mais direto já integrava a performance das torres da “Troça empatando tua vista”, que nos últimos carnavais da cidade realizavam aparições durante o tradicional café da manhã no camarote do bloco Galo da Madrugada, local de encontro de políticos da cidade. Essas ações da troça têm recebido reações restritivas do poder público. No carnaval de 2016, funcionários da Diretoria de Controle Urbano impediram a saída dos manifestantes com as fantasias de prédio. E, no ano seguinte, policiais militares apreenderam as fantasias. Em 2018, os manifestantes conseguiram um *habeas corpus* cautelar para garantir a saída com as fantasias. O filme enquanto gesto crítico coletivo desdobra essa performatividade perante o poder hierárquico institucionalizado. O gesto do filme é, portanto, resultado dos gestos do movimento – ocupação da prefeitura e da calçada em frente ao prédio do prefeito e performances da troça.

¹² À época da produção do videoclipe, o Consórcio Novo Recife havia iniciado uma campanha publicitária massiva, com inserções diárias, nos principais canais de TV aberta para sustentar os benefícios do projeto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NyGzRbklqFE&lc=z13gghizo-xuohn34yo4cilmzy2zy1ij1gv44>.

Faço essa curva incluindo *Novo apocalipse Recife* para afirmar uma potência da ironia e da alegria. No vocabulário contemporâneo das ocupações e dos movimentos autonomistas, o termo “festa” é utilizado para ações que envolvem uma intervenção, uma ação direta. Pensar na ação direta como uma festa não é apenas uma maneira de codificá-la, distrair a atenção de algum algoz que perscruta o movimento e suas ações, mas é também adicionar ao ato coletivo uma alegria, uma festa de viver do levante, de viver o gesto que liberta, de se dispor a se indispor com os mecanismos de controle e os agentes de opressão. “Os que participam de levantes invariavelmente notam seus aspectos festivos, mesmo em meio à luta armada, perigo e risco”. (BEY, 2001, p. 25)

Mas a festa do levante não precisa obedecer necessariamente a uma coletividade, ou mesmo a uma premissa satírica. Em *O grande clube*¹³ (Pernambuco, 2016, 8 min), Joelton Ivson, um realizador, estudante de cinema, negro e morador da periferia, entra no Caxangá Golf & Country Club e no Cabanga Iate Clube, redutos da elite branca recifense, com uma câmera e filma de forma “íntima” as dinâmicas desses lugares. O discurso irônico do filme articula imagens de pessoas jogando golfe, treinando tiro, ou praticando vela, em associação com uma trilha orquestral que sugere que o grande clube é a cidade privatizada. Mas o gesto do filme carrega mais uma camada de intervenção justamente em seu antecampo: a presença de Joelton nesses espaços, com sua câmera. Uma certa sutileza do gesto potencializa sua premissa. Do coletivismo ao gesto anarco-individual, uma expressão de luta se faz não apenas na concepção de um discurso afirmativo, mas da sua expressão performativa em tantas e tantas linhas de força estéticas e formais.

Os gestos que intervêm

O ano de 2016 foi fatiado em outras sobreposições temporais. O tempo se comprimiu e se expandiu de maneiras inesperadas. Foi o ano de mais um golpe com a destituição da presidenta Dilma Rousseff, do PT, através de um conluio entre congresso, mercado, mídia e judiciário. Mas o período em torno desse acontecimento também foi de uma exponencial emergência de movimentos feministas e negros, crescimento das ocupações do MTST, expressões marcantes das

¹³ Não exibido no CachoeiraDoc. Disponível em: <https://vimeo.com/167507654>.

resistências indígenas e também das ocupações dos secundaristas no plano nacional, depois de um impactante levante estudantil em São Paulo e no Paraná, no ano anterior, e das ocupações universitárias.

Estive em Cachoeira em 2017 para apresentar *Onde começa um rio*, codirigido com Julia Karam, Maiara Mascarenhas e Maria Cardozo. O filme se volta para as ocupações universitárias, numa tentativa de cartografar um levante nacional que expressa uma complexa teia de subjetividades em movimento. Pautas estruturais atravessam a mobilização que questiona e combate, entre outras coisas, o epistemicídio negro na academia, a violência institucional contra negros, mulheres, LGBTQI+, o acelerado sucateamento dos *campi* dos interiores do Brasil, assim como os revezes da institucionalização das organizações estudantis. Tudo isso num instável guarda-chuva da luta contra a PEC da Morte, que congela os investimentos sociais, em saúde e em educação, por 20 anos.

Talvez um dos gestos mais evidentes desse filme seja o da escuta. Uma escuta ativa, feita na proximidade dos acontecimentos, uma vez que nós, realizadores e realizadoras do filme, nos reconhecíamos também como estudantes integrantes da mobilização. Essa escuta ativa dos diferentes grupos, organizados e autonomistas, parece apontar, hoje em retrospecto, para um ponto de inflexão dessa breve história política do país: a democracia solapada de 2016 era apenas o prenúncio de um outro acontecimento que crepitava pelos subterrâneos – a emergência do neofascismo e da direita ultraliberal que resultou na eleição de Jair Bolsonaro como presidente. Refiro-me à escuta como associada a esse momento de ruptura, que se distende e se desdobra, como uma inflexão no sentido urgente de exercitarmos a nossa porosidade. Nesse viés, a escuta não é passiva, mas sim um gesto de ativação.

Em um esforço de síntese após essa breve trajetória, elaboro alguns apontamentos. O corpo-câmera deixa de reagir em sua busca do fato e passa a também produzir, com sua performatividade, os acontecimentos. Os gestos imagéticos e presenciais coletivos alteram o acontecimento, e assim os filmes funcionam como instrumentos de ativação de um circuito, uma espiral de forças. É nessa intervenção no e com o acontecimento que um cinema de ocupação se produz, à medida que reflete, pensa, cria, durante a caminhada.

Nesse cinema militante feito com a assembleia dos corpos, podemos pensar que a intervenção também se dá num imaginário. Um cinema que organiza suas ideias a partir dessa performatividade para friccionar o real e criar outras cenas

possíveis. O que está em jogo é o próprio ato de mobilizar, que tem a ver com o movimento, ou seja, com a forma como o espaço produz atrito nos corpos e como os corpos produzirão outro lugar. A operação se dá em um circuito em que não são apenas as imagens que irão determinar o caminho político, mas também a presença com essas imagens, as ativações de vínculos entre os corpos que operacionalizam a câmera em contato com outros corpos.

Referências

AUDIÊNCIA Pública(?). Direção: Ernesto de Carvalho, Leon Sampaio, Luís Henrique Leal, Marcelo Pedroso e Pedro Severien. Pernambuco: [s. n.], 2014. 1 vídeo (19 min).

BEY, Hakim. *TAZ: zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2011.

BRENEZ, Nicole. Contra-ataques. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. Edições Sesc: São Paulo, 2017.

BUTLER, Judith. *Notes toward a performative theory of assembly*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CORPOS Políticos. Pernambuco: Mulheres no Audiovisual PE (Mape), 2016. 1 vídeo (4 min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos: Fragmentos sobre o que nos subleva. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Eco Pó*, v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015.

HARVEY, David. *Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

NA MISSÃO, com Kadu. Direção: Aiano Bemfica, Kadu Freitas e Pedro Maia de Brito. Minas Gerais: [s. n.], 2016. 1 vídeo (28 min).

NOVO apocalipse Recife. Pernambuco: Movimento Ocupe Estelita; Trça Carnavalesca Empatando Tua Vista, 2015. 1 vídeo (7 min).

O GRANDE clube. Direção: Joelton Ivson. Pernambuco: [s. n.], 2016. 1 vídeo (8 min).

ONDE começa um rio. Direção: Julia Karam, Maiara Mascarenhas, Maria Cardozo e Pedro Severien. Pernambuco: [s. n.], 2017. 1 vídeo (72 min).

QUILOMBO Rio dos Macacos. Direção: Josias Pires. Bahia: [s. n.], 2017. 1 vídeo (120 min).

RESSURGENTES: um filme de ação direta. Direção: Dacia Ibiapina. Distrito Federal: [s. n.], 2014. 1 vídeo (75 min).