

Cinema militante brasileiro: estética e performatividade em *Era o Hotel Cambridge e Na Missão com Kadu*¹

Marília Xavier de LIMA²

Jamer Guterres de MELLO³

Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, SP

RESUMO

Neste artigo, buscamos estabelecer um debate sobre as estratégias cinematográficas adotadas pelo cinema militante contemporâneo a partir dos filmes *Na Missão com Kadu* (Kadu Freitas, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2016) e *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). Em ambos os filmes a estética passa a ser a proposta política de intervenção social que colide diretamente em um modo de militância que se manifesta nas diferentes formas de performatividade dos corpos em cena. Essa performance está relacionada aos processos de subjetivação no contemporâneo, voltados para a visibilidade de si como forma de autenticação de sua experiência. O cinema militante tira proveito desses novos recursos e códigos midiáticos, reinventando assim sua forma estética.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Documentário; Militância; Estética; Performatividade.

INTRODUÇÃO

Neste artigo, propomos estabelecer um debate acerca de dois filmes brasileiros recentes sobre como as *imagens amadoras* passam a operar em um outro campo discursivo e estético no audiovisual contemporâneo. Como uma forma de revitalização do cinema militante, tais filmes se fundam na apropriação de imagens produzidas em eventos políticos, alocadas em um novo contexto. Ver e rever essas imagens criam um distanciamento preciso sobre a urgência das pautas políticas que o cinema agora parece lidar partindo da sua associação com os movimentos sociais. A estética do filme, em

¹ Trabalho apresentado no GP Estéticas, Políticas do Corpo e Gêneros, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda pelo Programa em Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), e-mail: mariliaxlima@gmail.com.

³ Docente no Programa em Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM), doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e-mail: jamer.mello@anhembi.br.

ambos os casos, passa a ser sua proposta política de intervenção social que colide diretamente em um modo de militância que se manifesta nas diferentes formas de performatividade dos corpos *em cena*.

Analisaremos brevemente o curta-metragem *Na Missão com Kadu* (Kadu Freitas, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2016) e o longa-metragem *Era o Hotel Cambridge* (Eliane Caffé, 2016). Esses filmes operam os códigos cinematográficos empregando-os a favor de causas políticas. Usar o cinema como instrumento de militância aponta para o atravessamento da política na estética. No longa, os atores encenam suas próprias vidas e compartilham criativamente a realização do filme. Já o curta, apresenta em sua maior parte imagens filmadas em uma manifestação pelo próprio personagem que a vivenciou.

Em ambos os filmes há a inserção de imagens feitas no seio de manifestações sociais. Em *Era o Hotel Cambridge*, há a inserção de fragmentos de uma repressão policial em uma ação de reintegração de posse que ocorreu em uma ocupação no centro de São Paulo e o contexto do uso das imagens vai ao encontro do tema do filme. Em *Na Missão com Kadu*, as imagens produzidas por Kadu em uma manifestação em Belo Horizonte, que termina também em uma repressão policial, são incorporadas na íntegra, sem a intervenção da montagem pelos demais diretores. Interessa-nos aqui pensar o modo como essas imagens são inseridas e utilizadas nos filmes conduzindo a um debate sobre o seu uso na militância de movimentos sociais.

ESTÉTICA, MILITÂNCIA, PERFORMATIVIDADE

Para Thomas Elsaesser (2015), há um novo tipo de realismo em curso no cinema que não apresenta mais dados de referência nos quais o espectador costumava se apoiar em concepções anteriores de realismo. Ele já não revela um mundo, mas se torna parte dele, é incorporado na infinidade de imagens produzidas, sem, no entanto, buscar na afinidade com o real a matéria-prima para a imagem. Segundo o teórico, essa ontologia passou a ser de outra ordem, não sendo mais vinculada a sua indicialidade, procedente de seu material fotográfico e, sim, pós-fotográfica que enseja um novo contrato com o espectador garantindo assim sua relação de crença na imagem.

Na esteira de novas tendências e renovações de estilos, o documentário contemporâneo desenvolveu seus limites estéticos a partir da hibridização de formatos,

destoando assim dos documentários clássico e moderno. É nesse caminho que Francisco Elinaldo Teixeira (2012, p. 235) insere o termo *expandido* ao documentário contemporâneo, como uma forma de entendê-lo fora de sua relação com o real e com a revelação da verdade, que são marcas da tradição do documentário, aproximando-se assim do cinema de ficção experimental. Portanto, o que muda é o estatuto da imagem. Não apenas as fronteiras do documentário se rompem, como também as do cinema de ficção, incorporando elementos do documentário. Os liames entre ficção e não-ficção são deslocados para uma questão específica da representação do real: mais do que registrar ou documentar uma realidade de forma inventiva (Nichols, 2010), cria-se um universo onde as pessoas encenam situações ficcionais. É o caso de diversos longas-metragens brasileiros como *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges, 2011), *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2006) *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *Castanha* (Davi Pretto, 2014), *Branco Sai, Preto Fica* (Ardiley Queirós, 2014), *A Vizinhança do Tigre* (Affonso Uchoa, 2014), *Ela Volta na Quinta* (André Novais, 2015), *Baronesa* (Juliana Antunes, 2017), entre outros.

Esses filmes parecem sair de um modo tradicional de realização do cinema de ficção e documental para criar outros modos de engajamento com a imagem, como se esses formatos já não dessem conta de representar seus personagens. Esse debate está relacionado com a digitalização da imagem e a proliferação de diferentes dispositivos de captação. O uso doméstico de câmeras digitais portáteis e, atualmente, de celulares que gravam em alta definição conduzem a produção de imagens em um estado de ubiquidade onde a realidade torna-se o tempo todo palco para a encenação.

A digitalização trouxe uma democratização do acesso aos diversos aparelhos de gravação de imagens, é o que a torna instrumento de denúncia ou, por outro lado, um mecanismo de vigilância e controle⁴. No entanto, importa menos aqui o padrão técnico da imagem digital em relação a outras imagens (película ou vídeo) do que a maneira como seu uso impactou a produção de imagens, seja revitalizando os estilos ou criando outros códigos cinematográficos, bem como o modo como são experienciadas. É o caso de filmes políticos anteriores como os produzidos pelo Grupo Dziga Vertov⁵. Em *Um Filme Como os Outros* (1968), imagens de manifestações de operários e de estudantes durante

⁴ A este respeito, ver MELLO, 2018.

⁵ O Grupo Dziga Vertov foi um coletivo de produção cinematográfica criado pelos cineastas Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin em 1968. O grupo produziu coletivamente diversos filmes experimentais de teor fortemente político, caracterizados pela ideologia marxista e maoísta. O coletivo ficou em atividade até 1972.

o ano de 1968 foram gravadas pelo próprio diretor, Jean-Luc Godard, e são mostradas no filme de maneira intercalada com cenas de um grupo de estudantes discutindo sobre as abordagens dos protestos, a relação entre os estudantes e o proletariado e as formas de subversão do capital e do imperialismo. As imagens dos protestos ganham um outro sentido no filme acompanhados dos pensamentos descontextualizados dos estudantes cujos rostos não são exibidos. A análise dos assuntos políticos pelos estudantes em conjunto com essas imagens amplia o debate e, desta forma, as cenas dos protestos não estão a serviço da ilustração do discurso. Há ainda experiências contemporâneas como a de Harun Farocki e Andrei Ujica em *Videogramas de uma Revolução* (1992), filme que “retrata a revolução que derrubou o ditador Nicolau Ceausescu em 1989 através de imagens amadoras em vídeo e do resgate de transmissões da televisão estatal romena” (MELLO, 2016, p. 95). O uso das imagens amadoras nestes dois filmes, de Godard e Farocki, vai na contramão da maneira como são incorporadas pelo jornalismo ou outros canais de divulgação de notícias que as usam como testemunho da veracidade dos eventos, tornando-se, portanto, a matéria-prima para a construção da informação. Assim, as imagens amadoras são tomadas como instrumento de autenticação do real, como um atestado da presença no local de acontecimento dos fatos.

Na cultura contemporânea de produção de imagens, a proliferação de dispositivos de gravação (como os celulares), bem como de plataformas digitais de exibição (como o *YouTube* e as redes sociais) são fundamentais para uma mudança a partir dos anos 1990 ligada a uma autoconstrução dos sujeitos. Para Michael Renov (2004), isto ocorre a partir dos anos 1980, sendo marcante nos anos 1990. Trata-se de uma nova subjetividade dentro da construção da narrativa dos documentários na qual se torna parte do filme a intervenção do(a) diretor(a) como um personagem, como nos filmes autobiográficos. No contexto brasileiro há exemplos como *33* (Kiko Goifman, 2002) e *Um passaporte húngaro* (Sandra Kogut, 2001). Nos documentários autobiográficos, personagem e diretor(a) se confundem na construção do filme, compondo um outro regime de imagem que passa a ser o da visibilidade como uma forma de autenticação do real. Isso significa que o desafio que se coloca ao documentário contemporâneo é uma preocupação com outras vidas e outros espaços em uma aproximação radical e urgente a um problema estético e micropolítico, ou seja, de uma reflexão sobre os modos de operar essa aproximação, que se dá em inúmeras possibilidades de encontros entre realizador,

personagem e espectador. O documentário acaba explorando as diversas maneiras de abordar e de inventar o mundo a partir daquilo que o próprio mundo nos apresenta.

A pesquisadora Paula Sibilia (2016) também analisa uma outra forma de construção da intimidade relacionada com os novos dispositivos tecnológicos e mudanças de subjetividade. Ela observa uma passagem de um estado de interioridade para outro, agora, de visibilidade calcado na construção de si e voltado para um olhar externo.

[...] destaca-se que a essência de cada sujeito deixou de emanar da sua interioridade para se projetar na visibilidade. Nesse movimento, está se desamarrando a âncora que se costumava enlaçar as origens pessoais a um passado emoldurado nas instituições tradicionais, bem como a um percurso existencial único e imodificável (SIBILIA, 2016, p. 332).

A contemporaneidade imersa, então, em um outro regime de visibilidade passa a usar a imagem como uma autenticação de sua experiência, construindo-se, moldando-se e criando narrativas de si para o olhar alheio. A vida passa a performar como um personagem diante de um público. As linguagens audiovisuais imersas em um modo de estetização do cotidiano com seus *reality shows* e documentários televisivos, criam uma forma de mediação que aclama por uma experiência do real a partir dos códigos de um realismo que se vale de imagens amadoras, tremidas, com pessoas reais vivendo seus dramas pessoais. Esses códigos constroem uma impressão de realidade contra a falsidade das produções ficcionais, dando ao produto audiovisual uma (falsa) autenticidade (FELDMAN, 2008). As imagens amadoras produzidas com esses equipamentos domésticos direcionaram diversos trabalhos audiovisuais a uma adoção estilística que traduz uma experiência do real. É nesse contexto que se apresentam também os filmes híbridos na forma dos *mockumentary*s⁶ ou falsos documentários e ainda o uso de atores não profissionais que interpretam a si mesmos.

Com isso, foram estabelecidas outras referências estéticas para aparentar uma narrativa fidedigna, ou, como coloca Ilana Feldman (2008), para criar uma falsa autenticidade para os eventos filmados. Um novo contrato entre o produto audiovisual e o espectador é construído: um outro tipo de realismo que parece traduzir a busca por experiências vivenciadas que se tornam reais quando publicadas. A vida real passa a performar para as telas trazendo à tona um modo de midiatização que perpassa os

⁶ Para Robert Stam, esses falsos documentários são “filmes que autorreflexivamente colocam em questão a transparência e verossimilhança aparentes do documentário, desempenham uma função crítica” (2015, p. 130).

cuidados com o corpo e o domínio de técnicas audiovisuais. Para Paula Sibilia, faz parte do contemporâneo, uma estilização de si mesmo voltada para a visibilidade:

[...] se o paradoxo do realismo clássico consistia em inventar ficções que parecessem realidades, lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contrassenso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções. Espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos. É isso que se preocupa fazer ao performar a própria *extimidade* nas telas cada vez mais onipresente e interconectadas (2016, p. 249).

Criam-se com isso falsas ficções⁷ apresentando situações encenadas, mas que não deixam de expressar uma dimensão documental. É o caso do filme *Era o Hotel Cambridge* que, ao assumir a incorporação de pessoas comuns interpretando a si mesmas, enseja um jogo de encenação onde se cria um devir-personagem que aponta tanto para uma artificialidade do real, quanto para uma realidade artificial. Com isso, segundo André Brasil (2010), a vida é colocada como jogo dentro de um experimento mediático que, no entanto, parece repercutir em um devir outro por meio da performance de si: “Hoje [...] a imagem como performance é o lugar onde se gere a autonomia, onde o indivíduo autônomo administra estrategicamente o seu devir (como se devir e indivíduo fossem exteriores um ao outro)” (2010, p.192).

Por meio da performance de si, esses filmes despertam um modo de fabulação nos personagens que os liberta de suas identidades determinadas (que preexistem ao filme), o que elimina a distância entre aquele que filma com aquele que é filmado. Considerando a função fabuladora a partir de Deleuze: “a fabulação é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos” (1990, p. 264). Para Francisco Elinaldo Teixeira (2012) essa função fabuladora cria um personagem real no ato da filmagem. É neste campo que a estética é atravessada pela política, construindo outras referências para a mobilização social e outras formas de engajamento da imagem.

⁷ Para Joel Pizzini (p.140), a falsa ficção “são aqueles filmes que, embora se apresentem como espetáculos encenados, flertam com a essência do cinema documental, ao investigar e/ou ressignificar o mundo com um instrumento calçado na experiência humana, incorporação de não atores (profissionais) ou atores sociais, que se prestam a resolver o próprio espaço simbólico, sujeitos a técnicas de atuação e recriação de papéis autorreferentes.

MOSTRAR É RESISTIR

O curta *Na Missão com Kadu* (Kadu Freitas, Aiano Bemfica e Pedro Maia de Brito, 2016) é dividido em duas partes. A primeira mostra uma entrevista realizada pelos dois co-diretores com Kadu, um ativista dos movimentos sociais de luta por moradia em Belo Horizonte, sobre uma manifestação realizada algumas semanas antes e que terminou em uma violenta repressão policial. A segunda parte exhibe as imagens que o próprio Kadu realizou nesta manifestação. Logo, são dois tempos cuja sequência cronológica é invertida pela montagem. Primeiro, pelo depoimento de Kadu, é narrado o que aconteceu na manifestação, como uma análise do que houve no evento, e depois nos é mostrado as imagens filmadas por Kadu. As imagens amadoras feitas com um celular são apresentadas sem corte e acompanhadas da narração de Kadu sobre seu conteúdo, feita no exato momento de gravação das imagens, mostrando o ato que está sendo realizado até o estouro da opressão policial contra os manifestantes.

As imagens de Kadu são inseridas no filme em sua forma bruta, da maneira como foi filmada, logo, sem a intervenção da montagem e sem modificar seu conteúdo discursivo; as imagens não deixam de ser um documento sobre o evento. A câmera na mão e os movimentos tremidos, as imagens de si, o plano-sequência, constroem um registro que demonstra a presença de Kadu no ato da filmagem. As imagens amadoras compõem um regime de visibilidade contemporâneo no qual enuncia um acontecimento verídico a partir de seus efeitos de real intrínsecos.

Podemos relacionar a presença de Kadu nas imagens, seu rosto, seu braço que guia nosso olhar dentro do quadro, como um gesto performativo. A performance de Kadu para o olhar externo, encenando ele mesmo, diluiu a fronteira do documentário com a ficção, como se ele tivesse se colocado naquela situação, vivendo o acontecimento ao mesmo tempo que a filmava. Kadu inverte “o eixo da câmera, que deixa de produzir evidências da violência e brutalidade policial para testemunhar e catalisar uma contra-narrativa, em modulações crescentes de indignação e revolta, ao modo de um contra-ataque” (CESAR, 2017, p. 4). Suas imagens funcionam como um ato performativo, nos moldes de uma proposta artística que engaja o espectador na experiência de uma obra aberta e processual pelo *performer*. A imprevisibilidade do evento permite essa abertura

da ação que é mostrada sem corte. A atuação de Kadu se torna uma performatividade⁸ na qual a encenação de si é voltada para o olhar do público. Segundo Paula Kimo (2016), a performance de Kadu violenta a própria imagem ao avançar em direção ao campo do visível, convocando “o futuro da imagem na sua própria gênese” (KIMO, 2016, p. 259). Essas imagens de Kadu circularam pela internet como uma denúncia da repressão policial na manifestação, logo, foram produzidas por ele para serem vistas. Seria então um Kadu *performer* que traz visibilidade para uma questão social e política, inserindo a si mesmo neste quadro do visível.

A obra da performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar a voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, tornou-se no início de 1970, e ainda permanece nos anos 90 [a época do texto], a maior parte da performance social e politicamente engajada. (CARLSON, 2010, p. 187).

Uma constelação de vídeos gravados em manifestações foi assim divulgada no ambiente digital como denúncia, como uma maneira de resistência. Tal como as próprias imagens de Kadu. Contudo, quando são incorporadas em um curta-metragem, ocorre uma mudança política ao assimilá-las agora em um outro regime estético. Vê-las não mais atreladas àquilo que referenciam, ou seja, imagens que denunciam a repressão policial durante o ato, mas sim dentro de um contexto cinematográfico formado por outros códigos imagéticos, um outro regime de construção e exibição da imagem.

A questão “O que é essa imagem?” foi colocada por Felipe Polydoro (2016) para debater o estatuto da imagem amadora na cultura contemporânea e, nela, acrescentamos “O que é essa imagem dentro de um filme? O que ela representa?”. Pensá-las em um outro contexto de visibilidade traz à tona uma discussão que atravessa o fazer cinematográfico na sua condição de realização técnica, distribuição e exibição. Tanto o curta de Kadu, quanto o longa de Eliane Caffé, se afastam do gesto de usar essas imagens como denúncia ou testemunho ou de aprofundar o debate sobre a causa social representada (assim como os filmes políticos do Grupo Dziga Vertov), parece-nos que essas imagens não se distinguem das outras inseridas no filme, elas fazem parte da sua própria construção estética. Elas são, então, artifícios que carregam uma outra performatividade em sua

⁸ O termo é adotado pelo campo do estudo da performance artística por autores como Richard Schechner. (FERNANDES, 2011).

realização presente na cultura contemporânea fundada na proliferação de imagens amadoras construídas para o olhar externo.

Como identifica Polydoro, a produção e a circulação de imagens amadoras diz respeito também à forma como pensamos as imagens, sua divulgação e os sujeitos envolvidos em sua realização. O curta de Kadu torna visível a existência de sujeitos marginalizados e, ainda, mostra a opressão policial em uma manifestação de cunho pacífico. Como ele mesmo filmou as imagens, passa a ser também o realizador. Neste curta e no longa de Caffé, o protagonismo é reivindicado pelos próprios atores dos eventos representados, sendo emissores dos conteúdos apresentados. A adoção desses atores não profissionais indica ainda o modo como os novos dispositivos midiáticos rompem com a tradicional hierarquia da produção de conteúdos, como aponta Sibilia:

Acompanhando o deslocamento do eixo em torno ao qual as subjetividades modernas se construíam, um movimento que abandona aquele cerne interior para se concentrar em tudo aquilo que os outros veem, as novas mídias permitem a multiplicação dos emissores e possibilitam que qualquer um possa ser visto, lido e ouvido por milhões de pessoas (2016, p. 353).

Dessa forma, o que parece estar em jogo nos dois filmes estudados aqui é uma resistência ao uso da *boa* imagem do cinema tradicional, produzida por profissionais da área. Incorporar essas imagens no cinema traz outras referências fora do âmbito dos padronizados códigos cinematográficos, mais próximos dos vídeos disponíveis em plataformas como o *YouTube* e *Vimeo* e nas diversas redes sociais. Em *Na Missão com Kadu*, uma recusa de fazer cinema nos moldes clássicos é mais evidente, já que o filme é composto, em sua maior parte, pelas imagens de baixa qualidade de Kadu, sem o direcionamento de uma decupagem prévia, como um registro bruto do acontecimento. Portanto, tem como precedente não o cinema de *arte* ou clássico, mas um tipo de linguagem que é disseminado na internet, acessível a todos e em qualquer lugar. Nisso está a força de invenção formal do curta que acompanha a enunciação política das imagens. A intervenção social mobilizada pelo filme reside neste uso das imagens amadoras como parte integrante do discurso fílmico. Parece-nos então pertinente aqui uma relação do curta com outros filmes políticos como *Martírio* (Vincet Carelli, Ernesto de Carvalho, Tatiana Almeida, 2017) no qual, para André Brasil (2016), coloca a causa indígena a frente do cinema, ou seja, “a sair de si mesmo, a lançar-se, digamos, em uma

tarefa não cinematográfica, ou, ao menos, não primeiramente cinematográfica” (BRASIL, 2016, p. 160).

O debate que produz uma disputa entre o cinema militante e a invenção formal do cinema, que foi tão caro ao crítico Serge Daney (2007), pode ser resolvido aqui a partir da análise da estética como decisão formal que atravessa a política. *Na Missão com Kadu e Era o Hotel Cambridge* dão visibilidade às causas sociais segundo uma proposta formal de uma associação da produção dos filmes com os movimentos políticos, potencializando com isso o estatuto indicial das imagens.

O filme *Era o Hotel Cambridge* narra as histórias de refugiados e pessoas sem moradia que ocupam um edifício abandonado no centro de São Paulo. Houve um trabalho coletivo de criação do filme envolvendo profissionais da arquitetura, do cinema e da educação, bem como os próprios moradores do edifício. O filme trabalha com uma multiplicidade de imagens e de formatos, como se não houvesse um padrão determinado. Há imagens de conversas feitas por *Skype*, como, por exemplo, no diálogo dos refugiados políticos com suas famílias. Há também cenas retiradas de um documentário⁹ sobre a exploração do trabalho em minerações nos países africanos que ilustram as motivações da migração de um dos personagens.

O início do filme mostra a organização do prédio, os personagens principais e a diversidade de culturas que habitam a ocupação. Não se trata, então, de um documentário, embora incorpore elementos documentais. Essa multiplicidade cultural que habita o local é demonstrada de forma descontraída, como na cena inicial em que há uma discussão sobre os tipos de comida entre brasileiros e estrangeiros.

O longa é encenado pelos moradores do prédio e por atores profissionais conhecidos, como José Dumont e Suely Franco. O filme se torna militante ao trazer, conforme as encenações de si e o trabalho coletivo na produção cinematográfica, outros modos de se fazer cinema e de construir a representação de refugiados e pessoas sem moradia. A incorporação daqueles que vivenciam os temas retratados corroboram com a autenticidade do filme, bem como um gesto político que supera a representação, tornando os personagens parte do processo de criação. Com isso, o filme permite modos de visibilidade de personagens marginalizados, afastando-se de um modo tradicional de representação. Neste caso, a militância cinematográfica perpassa, necessariamente, uma

⁹ *Blood in the mobile* (Frank Piasecki Poulsen, 2010).

outra maneira de realização, assemelhando-se com a passagem de um regime de representação para um regime estético da imagem, segundo Jacques Rancière (2012). A lógica representativa:

entra numa relação de analogia global com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais: o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou da narração sobre a descrição, a hierarquia dos gêneros segundo a dignidade de seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em ato, entram em analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Ocorre um gesto político de não usar os personagens como representação de uma categoria social. Dessa forma, o filme não se encarrega de criar um modo de representação atrelado ao senso comum. Por exemplo, na cena da assembleia organizada pela liderança da ocupação para debater o processo judicial em andamento sobre a reintegração de posse, misturam-se falas de brasileiros e refugiados que, por um lado, estão em uma situação que os aproximam, já que ocupam um mesmo espaço e, por outro, os afastam, por fazerem parte de categorias sociais diferentes. Discute-se na assembleia a união de todos os moradores no prédio contra a decisão judicial que prevê a desocupação, no entanto, um refugiado político coloca que, segundo o estatuto dos refugiados, eles não podem participar de manifestações políticas. A fala do personagem insere o debate sobre as dificuldades de acolhimento que enfrentam os refugiados, inclusive no que diz respeito à receptividade dos próprios moradores brasileiros do prédio. A cena mostra as divergências culturais e a multiplicidade de pensamentos que habitam a ocupação, assim como as formas de exclusão que os diferentes grupos são expostos.

Dessa forma, o conjunto dos habitantes não poderia ser vinculado a uma categoria unívoca, já que apresenta as contradições presente na junção de diferentes classes sociais, tal como a própria noção de *povo*. Para Agamben (2015), a noção de *povo* apresenta uma ambiguidade semântica, pois diz respeito tanto a um corpo político unitário como também àqueles que são excluídos do próprio sistema no qual estão inseridos.

[...] tudo ocorre como se aquilo que chamamos de povo fosse, na realidade, não um sujeito unitário, mas uma oscilação dialética entre dois polos opostos: de um lado, o conjunto Povo como corpo político integral, de outro, o subconjunto povo como multiplicidade fragmentária de corpos necessitados e excluídos; ali uma inclusão que se pretende sem resíduos, aqui uma exclusão que se sabe sem esperanças; num extremo, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, no outro, a reserva – corte dos milagres ou campo – dos miseráveis, dos oprimidos,

dos vencidos que foram banidos (AGAMBEN, 2015, p. 36).

A experiência de criação do filme é partilhada em comum: sem a subordinação do personagem e sem a centralidade daquele que filma. A mediação da câmera configura e estabelece a partilha da experiência. Há, portanto, uma outra forma de trabalhar com os personagens, ecoando o que Francisco Elinaldo Teixeira (2012) entende sobre o que ocorre no documentário contemporâneo:

Ao colocar em cena, em ato, esses devires multipessoais, plurissubjetivos, documentarista e personagens desencadeiam no filme uma experiência de vida, não uma representação, não uma reprodução daquilo que já está dado, de uma realidade preexistente, mas um experimento de ser “outro” num tempo que parte do presente e que os lança para fora dele, para fora de si (2012, p. 219).

Essa forma de fazer cinema se destoa de uma maneira industrial de produção que determina o local dos sujeitos operantes da realização. Em *Era o Hotel Cambridge* esse local é redistribuído por meio da abertura da encenação dos personagens. A noção de partilha aqui adotada parte de Rancière (2009) que identifica, na relação entre a política e a estética, uma partilha do sensível, na qual torna visível quem participa de um comum a partir da atividade que cumpre. Para ele “a partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2009, p. 16).

O papel dos personagens aqui não está a serviço de um questionamento social, ele é criado para e no filme. Isso marca a passagem de um regime de representação para o regime estético, segundo Rancière (2012): em uma imagem, tem-se a mimese clássica, fazendo coincidir a narração e a expressão, em um regime de semelhança; em outra, essa relação é suspensa, prolonga-se a ação que no outro se fecharia em uma conclusão. Isso toca a política em refazer a distribuição das vozes sociais, em tornar visível aquilo que não se via, pois estava ancorado no senso comum. Para Rancière (2012), a experiência estética implica uma política pois pode permitir uma experiência de dissenso oposta ao regime de representação e ao regime ético presente em produções artísticas com fins sociais. A política, nesse caso, insere-se na estética na forma de rupturas de preceitos determinados, dando a ver a multiplicidades de mundos. Cria-se assim outros modos de práticas artísticas fora de uma ordem extrínseca que determina os códigos cinematográficos padronizados e sua lógica de produção.

Tanto o uso de imagens de Kadu que são “fora do padrão”, bem como sua performance e dos personagens do longa de Caffé, quebram as regras de representação mimética, rompem com a harmonia estabelecida historicamente entre os códigos do cinema e o espectador. Corrompem assim a ordem que estabelece o lugar dos sujeitos, permitindo sua emancipação.

Próximo ao final do filme, quando ocorre a desocupação do prédio pela polícia, imagens amadoras de um evento que aconteceu de fato no centro de São Paulo são mostradas como se fizessem parte da diegese do longa. As imagens são de origens distintas, exibindo o que aconteceu dentro do prédio e fora dele durante a repressão policial. Hibridizam assim imagens que formam um documento sobre o acontecido e as imagens encenadas no filme, quebrando com uma possível hierarquia entre elas. Ou seja, as imagens amadoras vinculadas a um referente que diz respeito a um evento real não se tornam mais fidedignas do que a ficção cinematográfica, pois ambas aludem a uma mesma questão política. Logo, na cultura contemporânea de produção de imagens, a performatividade está presente tanto na imagem gerada no cotidiano das relações sociais com as novas mídias, quanto nas que são encenadas. Entendemos aqui a noção de performatividade na sua construção de algo que se origina de uma experiência concreta com uma ficcionalização.

Procuramos, com isso, compreender o filme como potência política a partir da sua realização em si, considerando a adoção de atores não profissionais que criam e atuam em sua própria história, o trabalho coletivo de sua produção e o compartilhamento de experiências.

CONCLUSÃO

Buscamos aqui fazer um debate acerca de certas estratégias cinematográficas adotadas pelo cinema militante contemporâneo. O rearranjo da produção audiovisual incorporando outros atores sociais em sua realização formam diferentes referências imagéticas que abrem espaço de visibilidade para aquilo que estava marginalizado. Ocorre uma forma de fazer cinema destoante da lógica industrial de produção cinematográfica, uma vez que esta determina o local dos sujeitos operantes da realização. A prática audiovisual é partilhada em comum, logo, sem a subordinação do personagem

e sem a centralidade daquele que filma.

A encenação de Kadu e dos personagens em *Era o Hotel Cambridge* pode ser entendida como uma performance, uma vez que é dirigida para o olhar do outro: seria a construção de si voltado para um olhar exteriorizado. Esse olhar pode ser associado àquele que filma, à câmera e ao espectador. Essa performance está relacionada aos processos de subjetivação no contemporâneo, voltados para a visibilidade de si como forma de autenticação de sua experiência. Essa autenticação diz respeito a uma experiência fidedigna e este ato de performar é semelhante ao que ocorre no uso das redes sociais, dos blogs e nas atuações em programas de *reality shows*.

Logo, na cultura contemporânea de produção de imagens, a visibilidade torna-se o fundamento para a autenticidade das experiências vividas, tendo como instrumento os diversos recursos midiáticos que podem ser acessados em qualquer lugar, a qualquer momento. O cinema militante tira proveito desses novos recursos e códigos midiáticos, reinventando assim sua forma estética.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim**: notas sobre a política. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v.17, n.3, p.190-198, 2010.
- BRASIL, André. Retomada: teses sobre o conceito de história. In: **Catálogo do forumdoc.bh.2014** – XX Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016, p. 145-161.
- CARLSON, Marvin A. **Performance**: uma introdução crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. In: **Anais do XXVI Encontro Anual da Compós**, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo-SP, 2017.
- DANEY, Serge. **A rampa**: Cahiers du Cinéma 1970-1982. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2007.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.
- ELSAESSER, Thomas. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. In: MELLO, Cecília (Org). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015, p.37-59

FELDMAN, Ilana. O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36, p. 61-68, 2008.

FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In: **Repertório**, Salvador, n. 16, p. 11-23, 2011.

KIMO, Paula. Olha a nossa situação aqui!: nós, espectadores, na missão com Kadu. In: **Catálogo do Forum.doc**. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2016.

MELLO, Jamer Guterres de. **Agenciamentos estéticos e políticos no audiovisual contemporâneo**: imagens de arquivo na obra de Harun Farocki. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação). Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

MELLO, Jamer Guterres de. Vigilância e controle na obra de Harun Farocki. In: Significação – Revista de Cultura Audiovisual, v. 45, 2018, p. 131-148.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2016.

PIZZINI, Joel. A falsa ficção. In: TEIXEIRA, Francisco E. (Org). **O ensaio no cinema: formação** de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 138-143.

POLYDORO, Felipe. **Vídeos amadores de acontecimentos**: realismo, evidência e política na cultura visual contemporânea. 2016. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Exo Experimental org. 2009.

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

RENOV, Michael. **Subject of documentary**. University of Minesota Press, 2004.

SIBILIA, Paula. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

STAM, Robert. Do filme-ensaio ao mockumentary. In: TEIXEIRA, Francisco E. (Org). **O ensaio no cinema**: formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea. São Paulo: Hucitec, 2015, p. 119-137.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**: experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.