
“Nada para nois, tudo para todxs”: o cinema coletivo da Anarca Filmes¹

Fábio de Carvalho PENIDO²
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG

RESUMO

O artigo propõe a análise filmica de três trabalhos do coletivo de audiovisual e arte contemporânea Anarca Filmes, sendo eles *Trópico Terrorista* (2016), *Waleska Molotov* (2017) e *X-Manas* (2017). Para isso, buscamos apresentar as imagens militantes das manifestações de junho de 2013, e suas relações possíveis com os imaginários e formas do carnaval e do *queer*, como matrizes inspiradoras da formação do grupo e das inquietações estético-políticas que lastreiam suas obras.

PALAVRAS-CHAVE: cinema coletivo; 2013; carnaval; queer

Introdução

Em *Trópico Terrorista*, uma televisão posicionada entre as bebidas à venda de um bar reporta os últimos acontecimentos das manifestações que ocorrem na capital carioca. Os planos tomados em um helicóptero que sobrevoa a Câmara Municipal do Rio de Janeiro mostram “tumultos” pelas ruas ao redor. Nas imagens, a polícia se move em formação, dispersando manifestantes na rua com seus escudos, enquanto se ouvem os sons de suas bombas de efeito moral. Em uma rápida transição somos levados a registros tomados na rua, no calor do momento de aglomeração dos corpos em frente ao prédio institucional, onde aqueles que capturam as imagens reagem e improvisam de acordo com o momento (*A rua é nossa! A rua é nossa!*). Uma agitação impele os manifestantes a se retraírem, acuados pelo aparato repressor, tossindo por efeito do gás lacrimogêneo. Com a força de um corte, o filme responde com a imagem de um carro em chamas, promovendo uma barreira que trabalha em benefício da insurreição, somada ao grito que convoca *as bi, as gays, as trans, as sapatão* a conduzir o ato. O rosto de uma mulher maquiada, com cabelo pintado de amarelo, de olhos arregalados e língua para fora, toma a tela e se mistura com as cenas da manifestação. Ao começar o filme com imagens verticais de um helicóptero, que expressam, a um só tempo, o ponto de

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG (PPG-COM/UFMG) na linha Pragmáticas da Imagem, email: fabiodecarvalhop@gmail.com

vista distanciado da cobertura jornalística e a reorganização policlesca do fluxo das ruas, *Trópico Terrorista* flagra em seu primeiro minuto aqueles contra os quais será preciso lutar. O revide, nessa sequência, se dá por meios que se estenderão a toda a extensão dos trabalhos da Anarca Filmes: a desorganização do espaço público, através de ocupações que reivindicam formas revolucionárias de movimento do corpo pela cidade, e a proliferação de subjetividades dissidentes, *corpas* e *monstras* que convocam a força de uma coletividade desassujeitada.

O presente artigo parte do diálogo entre três filmes da Anarca, *X-Manas*, *Waleska Molotov* e *Trópico Terrorista*. Formado em 2014 pelas mãos de ex-estudantes da UFRJ, Amanda Seraphico, Clarissa Ribeiro, Lorrán Dias e Mariana Cavalcanti (RAMOS, 2020), as origens do coletivo datam de uma íntima inspiração nos movimentos de ocupação do espaço público na capital carioca, como o Junho de 2013 e o Ocupe Cinelândia, em 2012 (DIAS et al., 2021). Soma-se a isso, a inserção dos futuros membros, principalmente através da universidade pública, nos debates intelectuais e políticos que demarcavam um momento de questionamento do mercado cultural, dos valores estéticos vigentes e das práticas de marginalização de produções desviantes, e também de reivindicação de pautas minoritárias, através de perspectivas feministas, *queer* (DIAS et al., 2021), e decoloniais. Desde os primeiros filmes do coletivo, mesmo aqueles que não discutiremos no presente artigo, como *Migues* (2015), podemos depreender formas filmicas que transitam em torno desse eixo de pensamento e prática. Vislumbramos imagens que se afastam dos modelos vigentes do mercado cinematográfico, normatizadas em torno dos valores da alta fidelidade e nitidez audiovisual, do tratamento normativo da cor e do som. Os curtas parecem se nutrir principalmente de outros regimes imagéticos, provenientes por vezes de referências do vídeo experimental, do cinema marginal brasileiro, e das paisagens digitais da Internet, com sua infindável quantidade de produções amadoras disponibilizadas em plataformas como *YouTube*.

Diante de uma indústria cinematográfica e um circuito de festivais que frequentemente rejeitam seus filmes, o coletivo passa a organizar suas próprias redes de distribuição e janelas de exibição. Como Ramos (2020) destaca, assim como os próprios membros da Anarca (DIAS et al., 2021) em entrevista, a vida urbana noturna se torna oportunidade de organização de festas e mostras onde os filmes podem ser divulgados

para um público interessado em produções artísticas independentes. A Anarca hoje recebe maior atenção dos agentes culturais que rejeitaram a incorporação de suas obras em curadorias passadas, tendo filmes como *X-Manas* (2017), de Clarissa Ribeiro, passado por mais de 20 festivais de cinema nacionais e internacionais, mas é importante frisar como alguns dos primeiros espaços onde os filmes foram exibidos são autoproduzidos como as Monstras Anarca Filmes, realizadas em espaços da capital carioca, como Galpão Bela Maré, na Favela da Maré e Void, na Madureira (RAMOS, 2020). As “Monstras” foram as primeiras oportunidades de apresentação dos filmes e de construção de um circuito alternativo que conectava a Anarca a um cenário artístico LGBTQIA+.

Para as análises filmicas que pretendemos conduzir nesse artigo, partimos das pistas de um imaginário comum que percorre as três obras selecionadas. Se as forças policiais e midiáticas, de controle e vigilância dos corpos e das ruas, se fazem presentes no conjunto dos filmes que escolhemos, é interessante como cada obra pensará formas distintas de responder à violência dessas instituições. Não é raro que os filmes do coletivo escolham intercalar na distância de um corte a fricção entre regimes inteiramente opostos, de maneira que essa tensão se manifesta numa clara distinção entre as imagens e arquiteturas do inimigo e as imagens e expressões de resistência. Trata-se, portanto, de situar os filmes no embate político, de colocá-los como ferramentas de articulação de contra-estratégias contextualizadas numa realidade social onde são encontradas e produzidas as imagens de luta. E uma vez feito isso, esperamos delinear alguns elementos que percorrem as obras, marcando formas de encenação e dramaturgia que são contaminadas pelos desejos de criação coletiva. Já antecipamos que há um importante vínculo entre uma dimensão e a outra, pois o presente histórico que rodeia a formação da Anarca nos permite uma aproximação mais precisa com o que o coletivo aqui significa, indo, desse modo, de encontro às preocupações de César Guimarães (2015) quanto ao cuidado necessário para não fazer do *comum* e da *comunidade* - noções importantes para compreender a coletividade - termos generalizantes e imprecisos.

Junho de 2013 e os sentidos do “coletivo”

Em *Trópico Terrorista*, filme dirigido por Lorrán Dias, nos detemos por mais um tempo na primeira sequência onde a perspectiva aérea, comentada por apresentadores em estúdio, comum para o jornalismo institucionalizado, contrasta com as imagens que vemos logo mais, produzidas por cinegrafistas amadores que empunham suas câmeras diante de circunstâncias precárias. As diferenças entre os posicionamentos de registro, marcam também diferentes posturas diante da própria tarefa de narrar os fatos que estão em disputa. Tratando-se de um importante momento das jornadas de 2013, de ocupação da Câmara Municipal do Rio de Janeiro, a clivagem entre os dois modos de ver esse evento é paradigmático da polissemia e ambiguidade característica do que viemos a reconhecer como os significados de Junho. Como evento político recente, o ano, suas manifestações e pautas, servem hoje de matriz para a interpretação da conjuntura recente, desde as ocupações secundaristas nas escolas públicas em 2016 (PELBART apud BOGADO, 2015), até o *impeachment* de Dilma Rousseff e a popularidade do ativismo judicial da Lava Jato (SOUZA apud BOGADO, 2015). O Movimento Passe Livre, reivindicando a redução das tarifas de ônibus da cidade de São Paulo, já precedido por manifestações com a mesma pauta que percorriam outros estados do país desde março, não poderiam antecipar que suas reivindicações, circunscritas a questão do transporte público, poderiam ser o gatilho para que uma pletera de agentes, motivações e paixões tomassem as ruas brasileiras. Remeter o início da narrativa ao MPL é, a partir dali, perceber uma dispersão narrativa cada vez maior, na medida em que os protestos foram se multiplicando a partir de junho e atingindo o que Souza (2016) chama de uma "federalização" em relação ao que antes seriam pautas "municipais". Traçar as linhas de consistência e dispersão dessas narrativas é algo que depende do referencial ao qual nos ateremos, a quais meios e imagens propomos nos ancorar nas suas representações dos acontecimentos.

O que os primeiros minutos de *Trópico Terrorista* nos sugerem passa por essa mesma escolha, assumindo, então, uma recusa radical às imagens da mídia televisiva tradicional. A partir de seus primeiros minutos, assumimos a perspectiva produzida pelos cinegrafistas amadores, que em 2013 tiveram um papel fundamental no descentramento da mídia hegemônica como produtora das narrativas oficiais. Combate pelas imagens, possibilitado não só pela pluralidade de vozes e corpos que habitam as ruas em consonância e dissonância, mas por um recente cenário de posse e uso de

tecnologias de produção midiática, como *smartphones*, câmeras portáteis e técnicas de transmissão ao vivo em redes sociais, o que Anita Leandro (2014) considera como um deslocamento nos modos de produção, divulgação e armazenamento audiovisual proporcionados pelo advento das tecnologias digitais. Manifestantes que levaram seus celulares e câmeras para as ruas do Brasil tiveram a iniciativa de começar coberturas múltiplas e descentralizadas dos eventos, através de gravações que respondiam de forma urgente e imediata às ocorrências em meio a mobilização das multidões. Sobre uma das coberturas da Mídia NINJA, plataforma *online* que ganhou notoriedade nesse período, Bruno Torturra, um de seus idealizadores, escreve:

O jornalismo de baixa resolução e alta fidelidade viralizou pelo Twitter. Em vinte minutos de transmissão tínhamos 2 mil espectadores. Em trinta minutos, 15 mil. Quando NINJA virou *trending topic*, havia 30, 40 mil espectadores simultâneos. Filipe nunca aparecia diante da câmera, nem dizia seu nome. Descompromissado com a suposta neutralidade do repórter de tevê, ele se indignava, se exaltava, xingava e sucumbia à adrenalina inevitável numa situação como aquela. (TORTURRA, 2013)

Um novo modelo de realizador se configura através das imagens e conexões digitais, sob uma forma de testemunho implicado. Imagens com os pés plantados no chão onde os eventos de desenrolam; conexões que fazem esses registros disponíveis para seus espectadores sem as mediações e intervenções das plataformas tradicionais. O gesto amador, de apropriação dos meios e reivindicação de uma estética descompromissada com as formas hegemônicas, quando assumida por movimentos sociais, comunidades marginalizadas e corpos resistentes, “projeta em direção ao futuro uma imagem diferenciada do presente, pois proveniente da ação política direta.” (LEANDRO, 2014, p. 123). A potência não é propriamente das imagens amadoras em termos gerais, pois sabemos que suas propriedades “precárias” podem ser facilmente apropriadas pela mídia tradicional através do modelo pretensamente inclusivo do espectador-colaborador, que contribui para reportagens e noticiários com suas próprias imagens sem qualquer perspectiva dissensual (BRASIL; MIGLIORIN, 2010). O relevante é a oportunidade que a ubiquidade das tecnologias de produção de imagens confere para a confecção de outras narrativas do social e outros modos de partilha dos dados sensíveis do mundo. São, então, as imagens de militantes e jornalistas

independentes que nos permitem pensar um 2013 para além de uma série de consequências para o cenário político-administrativo contemporâneo, como se houvesse, por exemplo, uma relação causal e unívoca entre a ocupação das ruas e os recentes processos de desmanche das instituições democráticas. O potencial revolucionário expresso pelas imagens dos midiativistas nos apresentam um 2013 muito diferente daquele da cobertura das emissoras Rede Globo, Band e Record.

Bogado (2015) destaca como a narrativa de Jessé Souza, onde 2013 emerge como “ovo da serpente” do golpe de 2016, foi alimentada pelo próprio acompanhamento das transmissões dos telejornais da Globo durante o mês de junho. Acompanhando as mudanças nessa cobertura, Souza (2016) destaca como ali há uma inicial condenação das manifestações e uma subsequente inversão dessa postura a partir da transformação no perfil dos manifestantes, no momento onde a pauta pelo transporte público é substituída por um novo foco nos temas anticorrupção reivindicados por cidadãos vestidos de blusas da seleção brasileira e bandeiras nacionais. Souza (2016) se mantém atento à confecção de uma linha do tempo institucional para apontar ali as oportunidades abertas para a manipulação midiática. A televisão torna-se uma matriz de condução da opinião pública e de reforço dos pactos sociais vigentes pelo afeto da anticorrupção, que o sociólogo enxerga como historicamente à serviço da perpetuação dos poderes hegemônicos (2016).

Em contraste a isso, Bogado (2015) nos apresenta 2013 sob a perspectiva de Rodrigo Nunes, um outro intelectual que, diferentemente, busca construir seu olhar de modo *interno* aos acontecimentos, traçando momentos distintos de ocupação das ruas, por agentes com heranças sociopolíticas diferentes, que permitem observar mais detalhadamente os focos de gestação dos levantes. Para Nunes, trata-se de uma pluralidade de militantes da época da redemocratização, dos novos partidos e movimentos sociais (PSOL, MPL) e jovens majoritariamente da periferia que ocupam as ruas na diversidade de momentos onde, coincidentemente, as manifestações recebem sua cobertura negativa pela mídia tradicional (principalmente até meados de junho). Para Bogado, essa outra perspectiva, menos vedada pelas próprias imagens da mídia tradicional, faz de 2013 um outro tipo de matriz.

Segundo a autora, “é possível afirmar que uma organização dos levantes contemporâneos passa, sobretudo, pela construção de uma maneira de perceber em

comum, construção essa que permite contágios desejantes.” (2015, p. 50-51). Se são as imagens as primeiras instâncias de registro de 2013, são também elas que participam ativamente como produtoras e irradiadoras das potências gestadas nas ruas, dando forma aos conflitos políticos das multiplicidades que ali se manifestaram. São os registros que conferem a oportunidade de ver como ali se desejou em conjunto (BOGADO, 2015), por uma miríade de agentes muito mais complexo e potente do que aquele mapeado pela mídia hegemônica. Foi por essas imagens, produzidas por novas associações midiáticas de produtores independentes, deshierarquizados e amadores, que uma força estética das lutas se fez sentir. Uma tomada das ruas pelos corpos em figurações irredutíveis aos modos codificados de representação política, anunciando os caminhos de uma proliferação de desejos e afetos que prescindem das mediações e estruturas verticais de outrora, seja da política institucional ou de sua tradicional aliada midiática. É essa a dimensão de 2013 que parece ser assumida por *Trópico Terrorista* em seus primeiros minutos e levada adiante no decorrer da obra como um legado a ser perpetuamente reinventado.

Próprio aos conflitos políticos daquele momento, o gesto filmico é propor a deshierarquização das formas, fazendo as fronteiras do cinema, como instituição, vacilarem a partir da apropriação de modos de produção audiovisuais as quais não foi dado esse *status*. Em oposição direta ao regime hegemônico de poder-imagem, os filmes do coletivo Anarca buscarão dar extensão e transmutação à lição apreendida de 2013, da implicação entre política e subjetivação (BOGADO, 2015) que ali se testemunhou. Uma vez assumida a posição precária da câmera, que roda nas mãos de diversas pessoas, a montagem que transita entre os mais diversos materiais dissolvendo uma autoria homogênea, a Anarca se proporá a construir mundos a partir da perspectiva coletiva dessas personagens: monstras, gangues de mutantes, almas penadas e bandas de *punk*. Imagens ruidosas, sujeitas a enquadramentos instáveis e voláteis, que precisamente por isso se definem como descentralizadas, inadequadas à manipulação de uma só vontade. Imagens que são fruto da afetação dos corpos em luta, que incorporam a urgência da ação direta nas suas próprias urdiduras, que fazem ver o surgimento de uma nova figuração do povo por via de suas políticas de imagem.

A ficção, o carnaval e o *queer*

Após a sequência inicial, as personagens de *Trópicos* passeiam pelas ruas da capital carioca, em imagens tomadas em dois momentos de ocupação do espaço urbano. Não só as manifestações de 2013, mas também o Carnaval de 2016. Seguidas as imagens dos conflitos em frente à Câmara Municipal, vemos corpos dançando, ocupando e extrapolando os limites dos enquadramentos, olhando sugestivamente para a câmera e misturando-se uns nos outros, como se convidando para uma transa carnavalesca. Esse grupo de fantasiados anda sem rumo evidente pelas ruas, caminhando no meio do asfalto onde passariam os carros, e a montagem sobrepõem à essa cena as chamadas de uma barricada formada por lixos e restos deixados pelas ruas. As figuras se reúnem em cantos da cidade, dançando e bebendo, promovendo obstruções ao fluxo da vida urbana, da regulação e da utilidade que garantem a ordem.

Um ônibus os deixa em outro lugar da cidade, numa grande avenida por onde passam carros e poucas pessoas andam a pé. Afastados das ruas povoadas de antes, o grupo parece se aproximar cada vez mais de uma espécie de lugar nenhum, do qual temos pouco referencial além das imagens dos passos, dos corpos avançando. A câmera por vezes mergulha em intervalos escuros que permitem que as imagens das manifestações de 2013 ressurgam por um breve instante, criando uma disjunção espaço-temporal entre eventos. Nessa margem da cidade, mais silenciosa, há um trio elétrico em exposição. Uma das personagens alegoriza essa deambulação, nomeando seus pares de *Anjos da Noite*: figuras ficcionais embebidas por desejos que se expressam como borrões de movimento, fusões entre texturas, sons de gravações diferentes que se encontram. É o jogo de luz, do fogo e do neon, da barricada e da massa humana festejante, que impõe seu itinerário subversivo às ruas. São os enquadramentos, sempre reelaborados, que fazem a câmera descer para espaços pixelados, abstratos, que possibilitam as irrupções de diferentes registros que têm em comum sua precariedade, como uma liga de trapos digitais fabricada pela montagem.

Lembremos das palavras de Marie-José Mondzain (2013), para quem: “O Carnaval, habitado pelo gênio da dessacralização, não é mais que a energia criadora que se dá a ela mesma o espetáculo breve e violento de uma experiência do ilimitado. Tudo é possível: essa é a palavra de ordem dada pela desordem.”. O filme vibra na passagem incessante entre duas ocasiões onde os corpos deixam rastros espectrais, inflamados por

um *pathos* carnavalesco de transbordamento de seus limites, de abertura infinita do possível. As criaturas profanas transvestidas, aquelas que, se nomeando de anjos, subvertem a ordem do sagrado, transitam pela noite como um *canvas* onde o tempo e o espaço se desorganizam, onde o levante pode encontrar a festa. É na face noturna da cidade que irrompe esse curto circuito no cotidiano, o encontro entre duas iconografias que reivindicam sua inscrição na memória coletiva, na própria experiência compartilhada do social. A noite se torna, efetivamente, a ocasião da emergência de outras relações e vidas possíveis, aparições transversais, vozes múltiplas. Mondzain dirá de uma difusão das imagens do carnaval - e nós adicionamos, aqui, do levante - no seio da ordem em si (2013) como a forma, por excelência, de promover a permanência de suas experiências sensíveis. Não se trata, em *Trópicos*, simplesmente de situar os eventos em paralelo, mas de remontar o erotismo comum que deve frustrar a tentativa de diferenciação entre os dois acontecimentos. São uma e mesma ocasião, no que carregam de potência, não de identidade. Compartilham, sim, o inesgotável da indefinição.

São ocasião, também, de disputa dos sentidos e afetos, das vontades de cisão e de partilha. Sentimos isso na retomada das narrações da grande mídia, pela sobreposição da fala do Jornal Nacional, buscando apaziguar as energias violentas que irrompem nos protestos (*Agora nós temos uma situação calma*) com as imagens de um homem quebrando as vidraças do banco Santander. Ao gesto do manifestante, a montagem repete em *loop* a palavra *Calma* usada pelo repórter William Bonner, assim negando sua narrativa de retenção. Trata-se sobretudo, de expurgar o que se retinha, erotizar o espaço público, fazendo instáveis suas demarcações ordeiras. Contra a *situação calma*, a abolição da estabilidade, subtraindo a segurança daqueles que são seus representantes, conferindo à rua seu lugar de experimentação sociopolítica na eloquência de uma janela rompida por mãos anônimas. Anonimato esse imperscrutável pelos informantes e apaziguadores de ofício - esses *profissionais* -, atordoados pelas forças de expansão e sublevação das luzes delirantes no escuro do carnaval político. Como uma festa, a revolução também se nega à identidade: é o campo de dar corpo às ficções. As maquiagens e máscaras, adereços da ludicidade carnavalesca e da ação direta; roupas que liberam os corpos para serem outros, ora para encostarem pele-a-pele

ora para se protegerem dos cacos das vidraças publicitárias destruídas: são estratégias de subjetivação.

Contrário a esses desejos da noite, o final de *Trópico* confronta na luz do dia a imensa estrutura de um prédio cujas janelas espelhadas devolvem com violência a luz do sol para o asfalto percorrido por foliões em direção a um bloco. Arquiteturas corporativistas como essa também figuram, opressivas e diurnas, nos percursos de *Waleska Molotov* e na cidade virtual distópica de *X-Manas*, vinculadas a um imaginário capitalista que os filmes combatem. Os prédios parecem mirar para a cidade, distantes e frios, representando um projeto especulativo e financeiro apartado daquilo que respira embaixo, na mesma medida em que vigilante a procura de movimentos anômalos. Domínio esse, do Vertical, contra o qual revidam as primeiras imagens de *Trópicos* com lampejos das manifestações de 2013 e que iniciam *Waleska Molotov*. Quando helicópteros vasculham a noite e uma mulher negra é enquadrada pelas luzes agressivas da polícia, o filme responde com cortes que fraturam a cena como fagulhas da insubordinação, fragmentos dos levantes que são reativados. E uma vez que os holofotes cessam sua operação, somos levados a uma festa noturna onde corpos negros e *queer* dançam, em comunhão e resistência, iluminados por cores variadas, que também produzem jogos de luz e sombras; eles são descritos por enquadramentos que fazem as silhuetas se encontrarem na indistinção dos limites de cada corpo individual, transbordando também para além dos limites das imagens.

Nesta Cidade-Estado da Guanabara, no ano de 2043 D.C, o filme construirá um movimento entre acompanhar a mulher refugiada e Waleska Molotov, uma personagem de jaqueta de couro fabulada pela mulher no seu esconderijo, em um voo da imaginação. Sozinha, Molotov percorre as ruas desoladas da periferia e, em meio aos destroços e espaços esquecidos, encontra figuras *restantes* que ainda lutam, em uma cidade ainda menos propícia para os movimentos de exploração e experimentação do que se via em *Trópicos*. A catástrofe distópica já se abateu nesse futuro não tão distante, e a experiência da luta pelas imagens se revela ainda mais fragmentária, propícia às incursões abruptas de registros esparsos das manifestações de 2013, de distâncias físicas incertas nas quais ainda existem pequenos redutos onde os personagens encontram seus pares. Em uma espécie de bruxaria, ou feitiçaria, a gangue explode *shoppings*, prédios corporativos e uma cópia da estátua da liberdade, sempre em fuga, perseguida por um

olhar que varre as ruas engolindo os corpos. Batalha contra os feitiços capitalistas (MONDZAIN, 2013) que nos privam da potência ficcional.

. A coletividade como projeto revolucionário é mobilizada ainda que pela imaginação de uma mulher refugiada e agredida, que cria uma força capaz de bater de frente com as estruturas do poder. À quebra de sua solidão, sendo mais uma vez localizada pelas armas policiais, resta a tomada em mãos do gesto de sua própria morte, e, por fim, a emergência de um último plano onde ocorre uma “resenha” de garagem ao lado de um IML. Enigma visual, distância mórbida e humorística, rima imprecisa e inventiva do pagode e da morte: criar, na consciência de que a vizinhança está mais sombria do que nunca. Os versos da canção de Luiz Melodia, na interpretação do Raça Negra, ressoam: “Na claridade esperei/ Você não veio/ Medo ou receio”. Esse povo que o levante produz (COMITÊ INVISÍVEL apud BOGADO, p. 48), que a Anarca filmes convoca, permanece um povo da noite, do escuro. Sobretudo, um povo que não cessa de se reinventar, mesmo que no espaço limítrofe, asfixiante, dessas arquiteturas que engolem outras, de uma realidade violenta que assombra o festejo, de uma tristeza que se canta sob ritmo sincopado.

Diferença do modo e intensidade da luz que ilumina: entre o clarão perscrutador e avermelhado do olhar fulgurante policial, e a *mise-en-scène* de cores caleidoscópicas da festa LGBTQIA+, da barricada de fogo nas ruas da cidade fazendo jogos de sombras com os corpos. Uma é a luz da identificação, da revelação absoluta, que arquiva os rostos para sua vigilância, a outra é uma luz erótica, de invenção e revolução. Às formas que a luz incide, os povos respondem de acordo com aquilo que lhes provê potência de vida, aquilo que possibilita a multiplicidade da expressão de uma comunidade, de um comum que não se dá por via da unidade, mas de uma partilha e abertura de um campo infinito do desejar. A formação coletiva aqui caminha pela via das diferenças entre representação e expressão, em consonância com o que Bogado vê nas intervenções dos grupos *Black Blocs* durante as jornadas de junho: “Quando se age por expressão não se tem como objetivo *realizar* um projeto de possíveis já visíveis, mas *atualizar* um campo de virtualidades.” (2015, p. 42-43)

As narrativas midiáticas e polícias são combatidas, pois codificam o real, inscrevendo modelos pré-determinados da representação do espaço e da conduta do corpo. Projetos já concluídos, que não se deixam afetar pelo *tremor das imagens*, essa

bela expressão de Leandro (2014) para pensar a agência dos cineastas militantes, “historiadores do imediato”, que na fragilidade e precariedade das suas mãos intervêm no presente histórico pela construção de um povo porvir. Tremor esse que se sente em *Trópicos e Waleska*, e de onde se parte para um potencial de fabulação inspirada por aqueles que reportavam de imediato os acontecimentos das insurreições de 2013, na medida em que também flagraram os aparatos de vigilância nas suas cumplicidades com a dominação institucional. É na via desse marco que os filmes do coletivo Anarca constroem narrativas fragmentadas sobre personagens transvestidas, que passeiam tão amplamente pelos regimes onde as imagens podem “resguardar para si uma margem estratégica de clandestinidade” (LEANDRO, 2014, p. 126).

Por fim, essas figuras do coletivo fazem ver o contrabando entre o *queer* e o carnavalesco, já antecipado por Mondzain (2013), no espírito da festa onde o corpo e a cidade são palco da inversão da ordem. Ao nos perguntarmos o que acontece com o corpo e com a rua uma vez que o carnaval não cessa de produzir seus efeitos para além de seu marco temporal, as *monstras, anjos da noite* e *X-Manas* vem a mente como iconografia não-identitária, que não cessa de lutar contra o apagamento de seus rastros imagéticos. As “palavras e imagens clandestinas” (MONDZAIN, 2013) do Carnaval também convocam o termo *queer* para além de seu sentido cooptado como marcador de identidades neoliberais, como alerta Preciado (2018, p. 359). Se vivemos num contexto onde essa palavra já cai nas amarras da representação ela ainda pode dizer de um campo de expressão que toma o corpo como princípio do engajamento político. Corpo que, consciente de seu assujeitamento pela variedade de tecnologias e implantes políticos civilizacionais (PRECIADO, 2018, p. 362), entende que é na “reapropriação estratégica desses aparelhos biotecnológicos que se torna possível inventar a resistência, arriscar uma revolução.” (PRECIADO, 2018, p. 362).

Na Recife distópica de 2054 de *X-Manas*, diante de um agravamento ainda mais intenso do capitalismo hipertecnológico, o organismo, tanto quanto a rua, se transforma em *locus* de experimentação política e desidentificação com as normas de sexo-gênero. A primeira sequência do filme é um desfile onde a passarela é o terreno arenoso de uma rua mal iluminada e sem asfalto, repleta de restos de lixo e mato por capinar. As monstras figuram em curtas performances para a câmera, comendo grama, convulsionando no chão, sensualizando, tudo em exposição no espaço público da noite.

Ao mesmo tempo, o momento é também como um ensaio, onde a câmera parece improvisar em conjunto com as corpas, nos abrindo margens para ver seus reposicionamentos, os nacos de gravações que sob outras circunstâncias poderiam ser dispensados. O erro, efetivamente, é explorado como matéria criativa nesse desfile *queer*; colagem corporal onde o orgânico e artificial cessam sua dicotomia ordeira.

Juntas, as Manas promovem encontros secretos na periferia dos centros comerciais. Por via da automedicação e demais práticas em sintonia com Preciado (2018), as Manas elaboram “um conjunto de políticas de experimentação corporal e semiótico-tecnológicas” (p. 366). O gesto de friccionar os braços, fazendo deles uma zona erógena, ou o gozo com fluidos sanguíneos, promovem novas intervenções no corpo na medida em que performam distribuições do prazer por regiões que não participam da gramática sexual e pornográfica normativa. Interpelando diretamente os espectadores, uma personagem diz, “Saiba, você não tem desejos próprios. Você é um boneco manipulado dos desejos capitalistas.” Se a imagem pornográfica como ferramenta de subjugação política é movida pelo princípio de revelação absoluta, de eliminação das subjetividades desviantes por via da disciplinarização performática do corpo, as X-Manas devolvem a violência por uma imagem que, na sua estratégica hipervisibilidade, impossibilita a captura.

A declamação de um manifesto acompanha mais *performances* em um encontro secreto das Manas. Várias delas pingam gotas de velas nas costas de um corpo que vibra de prazer, estremeando de dor e babando no chão. Enquanto isso, uma outra Mana utiliza um *dildo* para penetração. Em uma cena seguinte, um corpo tira suas roupas íntimas e urina na barriga de outro que, ao mesmo tempo, performa sexo oral. As personagens parecem estar em público, na mesma rua vazia e precária do desfile inicial. São atos que reúnem as corpas sob o signo de prazeres sadomasoquistas, pós-pornográficos, transfeministas e anárquicos, que fazem da repulsa, do nojo e do lixo as forças que lutam contra a incorporação pela máquina capitalista de regulação dos desejos. Lembramos da abjeção, como “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras.” (KRISTEVA, 1989, p. 11). As reações são o vômito, o mal estar, o terror, os sentidos de uma violação dos limites de um sujeito que percebe a perturbação à sua relação de soberania com os objetos do mundo. A abjeção transforma-se numa ferramenta de

subjetivação das monstras que comem a grama de um chão sujo, que jogam seus corpos no lixo, que derramam seu próprio sangue como um nova modalidade de gozo, que fazem de seus organismos o laboratório de experimentações somatopolíticas e biomoleculares, por via de remédios, pílulas e hormônios. A emergência das corpos no visível é lancinante, litigiosa. São terroristas pós-pornográficas, que assaltam os sentidos com uma violência que desloca os limites do corpo e sua performatividade, sua figuração possível.

Conclusão

A confluência entre as imagens produzidas durante as manifestações de junho de 2013 e os imaginários de resistência das performances carnavalescas e *queer* constituem o núcleo de onde se desdobram as políticas coletivas reivindicadas pela Anarca Filmes. Desse conjunto de *tremores*, intensidades e potências eróticas emerge uma comunidade que sempre se renova, nas palavras de Guimarães (2015) a partir de Jean-Luc Nancy, numa outra figura possível “que não solicita nem a identificação nem a subsunção das diferenças em um todo” (2015, p. 48). O caráter fragmentário do carnaval (MONDZAIN, 2013) ressoa na multiplicidade do corpo dissidente, na instabilidade do presente testemunhado pela câmera militante e no gesto constante dos filmes de propor outros regimes de imagens registradas por diferentes mãos e sensibilidades. Contra um poder que impõe a unidade e o princípio fusional, os filmes visam sustentar a indefinição e indeterminação do comum (GUIMARÃES, 2015), flagrando as formas de representação vigentes e performando gestos de não identificação.

Eram os corpos insubordinados, clandestinos, que traziam à tona as novas imagens, que faziam torcer as fronteiras entre o possível e o impossível. E, por fim, se acreditamos, como Mondzain (2013) que a imagem “é aquilo que vem, aquilo que nós esperamos que venha, o que chega, que não deixa e não cessa de chegar”, isso se dá pois é nela e através dela que os contornos imprecisos de um povo *porvir* pode ser vislumbrado. Nos rastros difusos dos *anjos da noite* e nos desfiles clandestinos das *monstras* do futuro, e também na energia de um carnaval que transborda os marcos do tempo e do espaço, é que, afinal, essas figuras do coletivo, formações provisórias, sem limites e infinitas, podem aparecer untadas por uma luz outra, que é própria e

indissociável da liberdade do levante. Imagens *queer*, carnavalescas, baldias, que, nas palavras de Mondzain (2013), serão assim, ou então não irão existir.

REFERÊNCIAS

BOGADO, M. D.. **Junho de 2013**: a expressividade imagética e sonora dos manifestantes como fratura na comunicação e disparadora da imaginação política. 2017. 141 p. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura) - Departamento de Letras, PUC Rio. 2017.

BRASIL, André; MIGLIORIN, César. Biopolítica do amador: generalização de uma prática, limites de um conceito. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 20, p. 84-94, 2010.

DIAS, Lorrán; GORGULHO, Victor; RIBEIRO, Clarissa; SERAPHICO, Amanda. **Pivô Satélite**: programa público Anarca Filmes. Pivô Arte e Pesquisa. 2021. 1 vídeo (102 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C23jg9IDycw>>. Acesso em: 01 ago. 2021.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? **Revista Eco Pós**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 45-46, 2015.

KRISTEVA, Julia. Poderes de lá perversion: ensayo sobre Louis-Ferdinand Cèline. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989.

LEANDRO, Anita. O tremor das imagens: notas sobre o cinema militante. **Revista Devires**, Belo Horizonte, v. 7, p. 98-117, 2010.

LEANDRO, Anita. Sem imagens: memória histórica e estética de urgência no cinema sem autor. **Revista Estudos da Língua(gem)**, Belo Horizonte, v. 12, p. 121-134, 2014.

MONDZAIN, Marie-José. A Zona das Imagens. Comunicação Oral. Rio de Janeiro: Museu de Arte do Rio. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=blE6LcyR3Ps&t=23s> . Acesso em: 12 mar. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Testojunkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018.

RAMOS, Guiomar. Sobre a anarca filmes. 2020. Disponível em: <<https://mam.rio/cinamateca/sobre-a-anarca-filmes/>> Acesso em: 01 ago. 2021.

SOUZA, Jessé. **A radiografia do golpe**: entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: LeYa, 2016.

TORTURRA, Bruno. Olha da rua. Revista Piauí. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/olho-da-rua/>>. Acesso em: 01 ago. 2021.